THE CAMBRIDGE ILLUSTRATED GUIDE OF MUSIC

剑桥插图音乐指南

〔英〕斯坦利·萨迪 艾莉森·莱瑟姆 主编 孟宪福 主译



山东画报出版社



卑尔根
奥斯陆
瑞典
挪威
斯德哥尔摩
艾森施塔特
爱丁堡
丹麦
哥本哈根
爱尔兰
都柏林
大不列颠
卢卑克
汉堡
伯明翰
剑桥
阿姆斯特丹
牛津
柏林
汉诺威
华沙
波茨坦
伦敦
荷兰
德国
哈雷
波兰
布鲁日
杜塞尔多夫
莱比锡
赫尔辛基
威玛
科隆
布鲁塞尔
德累斯顿
列宁格勒（圣彼得堡）
康布雷
波恩
爱森纳赫
布拉格
比利时
克拉科夫
达姆施塔特
拜罗伊特
曼海姆
捷克斯洛伐克
莫斯科
巴黎
纽伦堡
斯图加特
维也纳
慕尼黑
林茨
1648 年的神圣罗马帝国
俄罗斯
艾森施塔特
法国
萨尔茨堡
布达佩斯
第戎
苏黎世
因斯布鲁克
卢塞恩
奥地利
匈牙利
瑞士
日内瓦
米兰
华沙
不同比例尺
里昂
威尼斯
米兰
曼图亚
都灵
克雷莫纳
南斯拉夫
费拉拉
热那亚
阿维尼翁
博洛尼亚
蒙特卡洛
比萨
佛罗伦萨
意大利
巴塞罗那
罗马
葡萄牙
马德里
西班牙
那不勒斯
里斯本
塞维利亚
格拉纳达

序

本书的主要目的是增进人们欣赏音乐的乐趣和对音乐的理解。虽然本书首先是针对那些没有什么音乐体验或音乐知识的人们设计的，但我希望通过对音乐的描述并结合对其背景材料的介绍，使本书能引起音乐爱好者的兴趣并对他们有所帮助。本书对音乐曲目的探讨，可能与一般常见的介绍性著作所采用的方法稍有不同。当然，首先考虑的是对音乐的描述和阐释，不过，读者会发现本书对音乐的历史和有关背景也相当重视。我不赞同那种仅仅为了讨论它是什么而把一件艺术作品看作是一个独立存在的观点。"它是什么"——从而理解它——有赖于对它(一件艺术作品)创作于何时、当时人们在想些什么、为什么目的而创作以及创作使用的技术的了解。巴赫作品具有复杂神秘性，贝多芬的作品具有奋力抗争的英雄性，但如果我们一开始便已认识到这两位作曲家为什么被神秘性或英雄性所吸引，他们的作品就会显示出更大的意义。

本书最初三章讨论了音乐的材料。第一章论述"音乐的要素"(音高、节奏、和声、调等)，这主要是为了满足那些不熟悉或者不完全熟悉这些要素的读者的需要，当然它们并不详尽，不过它们给以后各章做了知识准备。论述中一次介绍一个概念并设想读者读前没有这方面的知识。第一章中还包括了对乐谱原理的概述，这将有助于不熟悉乐谱的学习者，至少在一定程度上能够使他们从本书后边出现的谱例中了解一些东西。如果有位指导者为了传达音乐的精髓，而把本书中散见各处的谱例在钢琴上弹奏或在录音机上播放，这些谱例将获得最佳效果。第二章和第三章分别讨论了乐器和音乐的结构，论述的程度同样也能够使读者理解后边所讨论的问题。

本书的主体部分第四章至第十章，按照年代顺序从中世纪到现今，讨论了七个不同时代的音乐。这七章中前两章的主要作者是朱迪斯·纳格利(Judith Nagley)，最后两章的作者是保罗·格里菲斯(Paul Griffiths)。对他们的贡献，在此表示衷心的感谢。而我自己还为这七章中的每一章写了导言部分。在各个导言部分，我做了一些尝试，当然不是试图对相关时期的社会和文化沿革做全面的叙述，而是试图使人们对相关音乐有重要的或有启示性关系的一些社会和文化状况(甚至也包括政治、学术和宗教方面的状况)的特点加以注意，同时，也试图概述一下作曲家们为挑战不断变化的世界而不断创新的手段，目的是使读者体会到音乐是人们生活的一个组成部分，是在随着世界的变化而变化的，人们是可以通过更广泛的人文背景来加深对音乐的理解的。

也正是由于这些目的，在本书正文的重要章节中，我们比一般音乐图书更加重视人物的传记。如果对人物的生平不做讨论，那就不大可能说明一首音乐作品的创作意图，而这一意图很可能正是这一音乐作品风格和结构形成的内在依据。除了现存资料稀少的最初几章和由于读者对现代世界的熟悉使得传记越来越不必要的最后一章外，其他几章中重要的作曲家都有传记(有时简短，有时较全面)，因此，读者可以从中清

左图：欧洲地图。图中标出了欧洲主要的音乐中心。

楚地看到他们贡献的大小。我们还列出了重要作曲家的作品简表。对最重要的作曲家还列了年表。我认为，传记天生使人感兴趣，因为它可以使人们了解作曲家所处的社会。如果与乐曲本身联系起来，传记可以激发读者的兴趣并增加他们的参与感。我希望我同我的撰写合作者的对音乐的热情、酷爱以及对此毫不掩饰的表露，也能使读者们受到感染。

很多人首先是通过某种流行音乐来接触音乐的。我们的最后一章——撰写者是威尔弗里德·梅勒斯(Wilfrid Mellers)，我对他十分感谢——讨论了各种流行音乐的传统，读者从中可以看到其写作方法与前边各章相同，即对音乐作品的各种不同的背景作了陈述。我希望并相信这一章可以为熟悉和喜爱流行音乐的学子们提供一条有价值的进入音乐殿堂的途径。

本书没有对西方以外的音乐做任何具体的讨论，希望人们不要将这看作是一种民族中心主义的表现。因为仅就西方音乐传统(连同第11章中所谈到的较晚注入的美国黑人音乐传统)而言，其庞大、丰富和复杂的程度，已足以构成一本著作的主题。世界上，还存在着另外许多高度复杂和丰富多彩的音乐传统，对它们进行肤浅地、草率的论述，未必是实实在在地支持和爱护它们。总之，本书主要是为西方人撰写的，而西方的读者可能更希望贴近他们自己的而不是别人的传统。本书中的许多地方(特别是第2章)不时地插进一些评论，这些评论意在提醒读者：西方的音乐文化不是惟一的。

我不想声称本书是一部了解和欣赏音乐的著作，也不想声称它是一部音乐史，然而却不妨称其为“接近”音乐史的著作。尽管本书撰写中，作者细心挑选了有关作曲家生平的材料，并提供了一定数量的作曲家之外的“相关材料”，力求不留下任何重要的空白并指出其历史发展和延续的脉络，但本书毕竟不是一本完全意义上的“全面”的音乐史著作。

作为正文补充材料的一些欣赏提示，附在了相关各章中的某些适当地方。这些提示没有统一的模式，因为不同的音乐需要以不同的方法去听。使用它们的要求，是在阅读提示(在合适的教师指导下)的同时去听乐曲。很多提示都与正文对作品较具综合性的讨论相印证。根据书中涉及的一些有代表性的作品所提出的进一步欣赏的建议，见本书后面的“进一步欣赏曲目”页。 在讨论音乐(或任何其他专题)时，不可能避免使用一些专业术语。很多专业术语在第一次出现时，都有一定的解释，而所有的专业术语最后都被收入词汇表内。由于词汇表可以与正文相互参见，所以它具有了音乐题目索引的性质。另外书后还附有一个总的主要是有关人名的索引。

最后，我要向在本书的准备与编辑过程中，与我亲密合作的同事和忠实的助手艾莉森·莱瑟姆表示感谢，她在百忙之中为附表的材料和词汇表做了大量的前期工作；我还要向担任图片编辑的伊丽莎白·艾加特致谢，她对本书富有想像力的贡献是无可置疑的。另外，我还要向伊莉莎白·英格尔斯为本书付印所做的耐心工作深表谢意。

斯坦利 ·萨迪

第一章 音乐的要素

在每一个社会，在每一个历史时期，男人们和女人们都创造了音乐。他们唱歌，他们随着音乐跳舞；他们在庄严的仪式和轻松的娱乐活动中使用音乐；他们在田野和森林中，在教堂、寺庙中，在酒吧间，在音乐厅和歌剧院中倾听音乐；他们不但用他们自己的嗓音创造音乐，而且利用一些自然界的物体，并通过撞击它们、摩擦它们、口吹它们来创造音乐；他们用音乐激发集体的情绪——使人兴奋、使人平静、使人增强斗志、使人潸然泪下。音乐活动不是一种无足轻重的活动，也不是一种奢侈的活动，它是人类生活中重要的、不可缺少的一部分。

每一种人类文化都从它的需要、历史和环境中，寻找到了一种音乐风格和表现这种风格的手段。例如在黑非洲，那里的土著民族总的来说要比其他地区的民族，在掌握精细复杂的节奏上具有更强的能力，而且由于那里极其需要远距离快速传达信息，因此那里的音乐文化与鼓和击鼓法之间的关系就比世界上其他的文化更为密切。

印度尼西亚的“编锣文化”(gong-chime culture)的存在，是由于该地区在青铜时



欢乐夫人在圆舞中领舞：吉约姆·德·洛里斯和让·德·默恩合著的《玫瑰传奇》(约1420年出版)一书中的小型画。维也纳奥地利国家图书馆藏。

代就形成了它的音乐风格。编锣这种印度尼西亚最主要的乐器，实际上是分别编成的锣组。东方的高雅文化——例如中国和日本、印度和越南——都培育出一种高度精致而且优雅的音乐传统，不过农民使用的音乐与其高雅音乐相比则要简单许多。本书主要介绍的西方(欧洲与美洲)的各种音乐传统，它们主要来源于古代教堂使用的仪式歌曲(chant)、国王和贵族宫廷中形成发展的高级音乐形式、工业化带来的更加广泛的听众的需要和电子时代的技术——与此同时，在农村人口和较晚时代工业城市的郊区人口中，则出现了一种属于他们自己的更为通俗更为流行的音乐传统(见第十一章)。

那么，音乐是什么?曾有这样的定义："音乐是有组织的声音。"乐音是有规律的空气振动的产物，听到它时，人耳内部会产生一致的振动。噪音则相反，它是不规律的空气振动。撞击、摩擦和口吹可能产生乐音，也可能产生噪音，这要取决于被撞击的物体和它振动的方式。通常，摩擦或弹拨一条绷紧的弦或使一个气柱发生振动，都会产生乐音。供人欣赏的乐曲，都是由数量非常多的乐音组成并以精心安排的形式演奏的。

音乐的基本结构由三部分组成：节奏，它在时间上控制音乐的运动；旋律，它意味着乐音(音符)的线形排列；和声，它处理不同乐音同时发声的关系。另外还有其他重要成分，例如音色与织体。我们将对这些依次加以讨论，不过，我们需要先从概述记谱法开始讲起，以便后面能够使用它的形状和格式来说明我们讨论的问题。

记谱法

在没有文字的社会里，乐曲的记谱法是不需要的，也不存在产生它的任何可能。所有的乐曲都是通过耳朵传递的，新一代人通过聆听老一代人的演唱和演奏学会了许多曲调。在一段时期里，这种传授方式在有了文字后的西方社会里也曾被宗教歌曲使用过。但是，为了使各种曲调能够得到储存、重现及传播，最终不得不设计出一套体系来说明乐曲应如何演唱或演奏。最初的设计是一套可以写在歌词上边或下边的细小符号("neumes" 纽姆谱)，它们以符号方式表示很多不同的小型标准音符的组合。不过，不同的文化也发明了很多不同的、适合各自文化的音乐记谱法，它们通常都是建立在本地书写形式基础上的。很多记谱体系都不是告诉演奏者奏出哪个音乐，而是告诉他在演奏时应把手指放在乐器的哪个部位以奏出所要发的音。这类记谱体系("tablature" 符号记谱法)现在仍被广泛使用，特别是为吉他所采用。

任何乐曲的记谱法都必须表达出两个事实：首先是一个音的音高，第二是音的时值。

音 高

对于音高，我们把音界定为高的或低的两种。西方的标准记谱体系即乐曲记谱法，是用音符在显示固定音高的五线谱上的位置来说明每个音的音高。

例Ⅰ.1的五线谱左端有一个符号(称为谱号，它规定了调——clef在法文中意思亦为调)，它所在水平线上的音高是固定的。这是字母G的传统书写符号，它的意思是从下向上数的第二线代表了称作G的音符(它的产生是每秒振动约390次，现在一般称之为390Hz)。这个G谱号也称作高音谱号(treble clef)。线谱上出现的第一个音符表示G音，后边的音符连续上行，构成了一个音阶。这些音符交替地处在线上和各线之间的空间上。当乐曲需要越出五线谱的顶线或底线时，就添加一些另外的短线(称作"加线")，如我们在例Ⅰ.1中看到的为最后三个音符所加的线。音高较低的音乐记入F谱

例Ⅰ.1
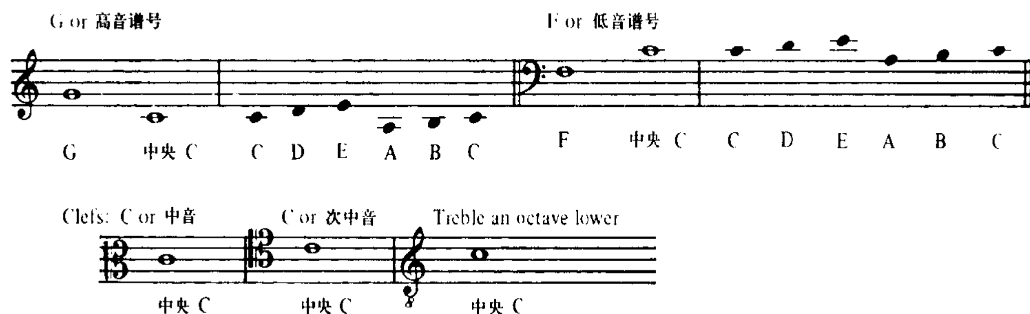


号即低音谱号，记在下数第四线上的符号表示音符F，它是高音谱号G下边的第九个音。中音谱号C写在高音谱号和低音谱号的中间，它是供中音乐器记谱用的。

例Ⅰ.2标出了在高音谱号和低音谱号和靠近两者的音符。这些音符按照字母顺序向上排列，以A开始直到G，然后再重复这一序列。

自从古希腊时代以来，科学家和音乐思想家一直在从事音高的研究。因在几何学上的发现而著名的数学家毕达哥拉斯第一个发现了关于音程的基本事实。最简单的音

例Ⅰ.2



八 度

程是八度：相隔八度的音听起来似乎是同音再现。如果你演唱或演奏一个音阶，第八个音使你清楚但又难以确定地感觉到它就是第一个音的“同一个”音，只是它比第一个音更高。当男人与女人一起歌唱时，男人很自然会比女人低一个八度，女声使用高音谱号，男声一般使用低音谱号。

毕达哥拉斯发现在相隔一个八度的两音之间存在着一个2:1的自然比率。一条两英尺的弦在振动时会产生一定的音高，去其一半长度达到一英尺时会保持同样的张度，结果其音高高一个八度——或者使其张度增加一倍(保持其长度)，其音高也高出一个八度。这同样适用于一根气柱，如两英尺的管子所发出的音，要比一英尺的管子发出的音低一个八度。我们现在可以从振动的角度对此现象作出解释(毕达哥拉斯和他的门徒们那时还没有这方面测量的手段)：长弦或长管子所产生的振动，在速度上是短弦或短管子的二分之一。大部分管弦乐队给乐器调音时所用的音是A，该音为440Hz(这是例Ⅰ.1中的第二个音)，比该音低一个八度的音为220Hz，比该音低两个八度的音为110Hz，比该音高一个八度的音则为880Hz。在现代全长钢琴($7\frac{1}{3}$组——译者注)上最低的音是27.5Hz的A，最高的A——高七个八度——为3520Hz。人耳所能分辨出的乐音是差不多低于最低A一个八度的音，再低就差不多变成咕哝声了，而可分辨的高音是高出钢琴上最高音两个八度以上的音。

音 阶

例Ⅰ.1所示各个音符，在钢琴键盘上是白键，它们构成了所谓的自然音阶。在它的八个音之间的七个音程是由五个全音音级(一个全音，即两个半音)和两个半音音级组成的，半音音级出现在E—F和B—C之间。这种音阶一直使用到进入中世纪以后相当长的一个时期。然后，中间音级开始使用。如钢琴键盘图(例Ⅰ.3)所示，自然音阶的五个大的音级之间插入了黑键。在C和D中间的音称作升C(记谱为C♯)或称作降D(记谱为D♭)。这说明了八度是如何被分为十二个平均音级(或称半音)的。这十二个平均音级构成了所谓的半音音阶(见例Ⅰ.4)。升、降记号叫作临时记号，与这两个记号相反的是还原记号(♮)。

在众音之间，没有比相隔八度的两个音之间的关系更为密切的了，不过，有些音程(正如其名称所示)在感觉上要比另一些更近一些。毕达哥拉斯不仅发现了2∶1的八度关

例Ⅰ.3

例Ⅰ.4

系，还发现了五度相隔的3∶2关系和四度相隔的4∶3关系(见例Ⅰ.5)。在音阶中各音之间的基本音程都具有简单数比率。这些音程都是按照它含有的音符的数量，从最下边的音数到最上边的音而加以判定：八度是八个音，从一个A到下一个A，五度是五个音(A—E)，二度是两个音(A—B)。有些音程——二度、三度、六度和七度——需要辨别它们是“大音程”还是“小音程”，因为它们可能包含着不同数量的半音。例如C—E是一个大三度，是由四个半音组成的，而D—F是由三个半音组成的，所以是小三

音程

例Ⅰ.5

度。当四度音程和五度音程分别由五个半音和七个半音组成时，被称为纯四度和纯五度。在白键组成的自然音阶中，有一个四度(F—B)和一个有六个半音的五度(B—F)被分别称为增四度和减五度。例Ⅰ.5a列出了从C向上不同数量半音的各个音程，例Ⅰ.5b列出了各个音程与它们的转位。

西方大部分有历史价值的音乐，都使用由一个八度中的七个音构成的自然音阶，不过，在需要时也加用另外五个半音中的音。过去百年来，特别是在瓦格纳和德彪西两人的作品以及在这两位作曲家作品问世以后的作品中，使用额外的半音已经越来越常见了。实际上，在二十世纪已经发明了平等使用所有十二个半音的作曲体系。

西方传统上把一个八度分为七个音和12个音，这虽有其科学的根据，但不具有普遍性。很多民间文化把一个八度分为五个音（称为五声音阶）。最为人所熟悉的五声音阶旋律的例子是歌曲《过去的好时光》(Auld lang syne)。五声音阶不仅在中国、东南亚和非洲的一些地区，而且在欧洲民歌中也被大量地使用。另外，也发现了把一个八度划分得更加复杂的方法，例如在印度就有各种22音音阶。不过在那些22音音阶中以及有人曾提出的31音音阶中，音符变得如此密集，以致于人耳很难辨别出它是哪个音。比半音小的音程也曾在欧洲使用过，特别是为东欧人(他们在他们的某些民间音乐中发现了“微音程”)和像美国人凯奇一样的现代实验作曲家们所使用。

节奏

节奏是音乐的最基本要素。某些音乐体系其实只用节奏。绘画和建筑依赖空间，而音乐依赖时间。我们对音乐的“时间”感受首先与有规律的律动的确立有关(自然界和日常生活中有许多律动的模式，如人的心跳、呼吸、行走或钟表的滴答声)，其次是与使用的重音和音的长短有关，用重音和音的长短可以构成各种组合。

对作曲家来说，表现他音乐的节奏结构——即为音符定时值——的最通常的做法是标出节拍：首先用一个传统的词，可能是意大利语的词(见下表)来提示速度，尽管他可以更精确些并以节拍器的记数法规定每分钟内需要的确切拍数(节拍器是一个有发条装置的摆捶，带有刻度以便设定不同的速度)，然后作曲家还要标明拍子是如何组合的，是二拍一组、三拍一组，还是四拍一组(这几种拍子组合最为常见)：

一 二　一 二　一 二　……

一 二 三　一 二 三　一 二 三　……

一 二 三 四　一 二 三 四　一 二 三　……

(“一”表示重拍，在四拍组合中有一个较轻的次重音落在第三拍上)

通过这种计数方法就知道一首乐曲的节拍即拍子和拍子的组合了。人们通过节拍可以听到乐曲的实际节奏。某些种类的音乐如舞蹈音乐、大型群体合唱的音乐，尤其是现在的流行音乐中往往都十分强调拍子。进行曲是二拍子的典范——因为，很明显我们都有两条腿。人们所熟悉的二拍子乐曲有《她将绕过大山到这里》(She'll be

速度记号	
prestissimo	最急板
presto	急板
allegro	快板、欢乐地
vivace	活泼地
allegretto	小快板
moderato	中板
andantino	小行板
andante	行板
larghetto	小广板
adagio	柔板
lento	慢板
grave	庄严地

这些术语中没有一个有严格的含义，其中有几个与其说是表示速度，不如说是表示情绪。

还有许多术语用以限定速度记号，下面所列是最重要的：

assai	十足的
molto	非常地
poco	稍微
piu	更加
meno	较少
ma non troppo	但不过分地

下边记号表示速度的逐渐变化：

rit.(=ritenuto, ritardando) rall.(=allendando)	渐慢
accel.(=accelerando)	渐快

comin' round the mountain)和《绿袖子》(Greensleeves)。圆舞曲总是三拍子，例子有《星条旗》(The Star-Spangled Banner)和《第一首圣诞歌》(The First Nowell)。四拍子的有《信友大家来》(O come all ye faithful)、《摇下来，可爱的小马车》(Swing low, sweet chariot)和《沿斯旺尼河而下》(Way down upon the Swanee river)。试着哼唱这些歌曲中的几首，同时想一想其节奏和重拍是会有收获的，另外建议再试唱一些你知道的其他歌曲以增强你的节奏感。有些音乐根本就没有拍子，如星期教堂歌曲在演唱时常常没有节拍，而是按歌词来定它的节奏(我们不知道早期的教堂歌曲是否是如此演唱的)。另外，还有一些非西方的乐种和一些西方的现代音乐种类也没有节拍。

看乐谱时，如果音符的音高是“竖”的成分，那么，横的成分就是节奏。我们已经看到一个音符靠在五线谱上的高度来表示它的音高；音符沿着五线谱的水平距离，

节奏记谱法

表示它在何时发出声音，读时从左至右，如同读西方文字。近代的节奏记谱法的要点是由十三世纪的作家、科隆的佛朗哥(Franco of Cologne)设计出的。他使用了一系列不同形状的音符以表示不同的时值。这些音符的形状经过七个世纪当然有了变化，不

过，其原理和某些元件仍然被保留下来。他的两个主要的音符时值，一个是长的(拉丁文为longa，现称长音符)，一个是短的(拉丁文为brevis，现称二全音符)，另一个为快速乐段使用的半个短音符(semibrevis，现称全音符)。有时，两个短的对应一个长的(或两半个短音符对应一个短的)，有时是三个短的对应一个长的。几个世纪以来，音符的长度已逐渐变慢了，因此，今天最长的基础音符是古代的半个短音符，称作一个全音符(whole tone)即英语中的semibrevi。在一系列不同音符的时值中，我们现在以固定

例 1.6

美语		英语	休止符
全音符	(whole-note)	semibreve	(也用以表示任何节拍的整小节休止)
二分音符	(half-note)	minim	
四分音符	(quarter-note)	crotchet	
八分音符	(eighth-note)	quaver	
十六分音符	(sixteenth-note)	semiquaver	
三十二分音符	(thirty-second-note)	demisemiquaver	

延音连线把音符连接在一起
附点延长音符的一半时值

美语中音符以数学上的比例长度命名(德语也如此)，英语与欧洲其他大部分国家的语言则保留了相当一些原拉丁语的名称。

八分音符和时值更短的音符可以用“横梁”表示(如例1.6左方所示)以提高识别度，并指明拍子的组合。用“横梁”表示的音符集合，只要符合拍子的划分法，可以简短些(如例子中间偏右方所示)，否则就可以分别隔开写出(如例右方所示)。注意“小旗”符号：四分音符没有，八分音符是一个“小旗”，十六分音符是二个“小旗”，等等。

的2：1比率体系取代了2：1或3：1的可变比率。但是，为了能够把音符时值一分为三，又必须制定临时措施，为此，我们有了在音符后边加一附点的惯例，一个附点增加一个音符时值的一半。例Ⅰ.6便列出了标准的音符时值。乐曲的记谱法不仅要为音符，而且还必须为无声的地方规定确切的长度，因此，又有了一套在长度上与音符时值相等的休止符。

节拍符号

普通拍子在记谱上是用拍号来表示的。拍号由上下两个数字组成，它置于乐曲的开头处，用以告诉表演者该乐曲中拍子是如何组合以及每拍的时值是怎样的。下边的数字表示单位：4(最普通)代表一个四分音符，2代表一个二分音符，8代表一个八分音符(16甚至32，有时可能用，但罕见)。上边的数字代表每一小节内有多少个有关单位。每一小节都由垂直的小节线分隔开。每一小节的第一个音符具有自然的拍子的重音。

最常见的拍号是4／4(常常用它的同义符号C来记谱，这个符号是早期拍子符号系统的一个遗迹，有时它被看作代表“普通拍子”。例Ⅰ.7列出了4／4拍子一小节的一些典型的音符时值组合。另外，在一小节两个四分音符和一小节两个二分音符中，经

例Ⅰ.7



常使用的拍号是2／4和2／2(或者其同义符号₵)。无疑，最普通的三拍子拍号是3／4。所有这些拍号都是我们所说的“单”拍子，因为它们的单个拍子可以一分为二。然而，如果单个拍子需要一分为三，并需要成为带附点的音符，那么它又被称为“复合”拍子，但其中最常用的是6／8拍子。这意味着每小节有六个八分音符分作两组，每组三个。6／8拍子是二拍子(《绿袖子》一曲所使用的拍子)，但又是一个复合二拍子。9／8和12／8是标准的复合三拍子和复合四拍子。所有最常用的拍号在例Ⅰ.8中都出现了。

旋律

旋律一直被定义为一系列“音乐上富有意味，连续而有序进行的乐音”。确实，在

例Ⅰ.8

二部分组成　三部分组成　四部分组成

单拍子

(or ₵)　(or C)

复合拍子



节奏在发挥作用：指挥家彼埃尔·布莱兹在排练。摄于1971年。

大部分人的观念中，旋律是音乐的核心。能写出优美、富有表情而令人难忘的旋律的才能是让人倍加珍视的才能。

任何使人感觉到的一连串乐音，都可以看作是一个旋律——从儿歌到一行宗教诵唱，从一首民间舞曲到斯特拉文斯基宗教作品中表现夸张的刺耳音乐，从一个巴赫的赋格主题到上周最热门的歌曲。不过，一般说来，我们想到旋律时，首先想到的是优美悦耳、能够迅速地表达自己并能被清晰地留在人们的记忆中的一段音乐。从这个意义上说，我们刚刚举出的有些例子就可能不合格了。因此，我们目前的讨论应限定在旋律概念的范围内。

例Ⅰ.9列出四支旋律：《星条旗》（曲调是18世纪后期一位名叫J.S.史密斯创作

例Ⅰ.9

(a)

Oh, say can you see, by the dawn's ear - ly light, What so proud-ly we hail'd at the twi-light's last

gleam-ing? Whose broad stripes and bright stars, thro' the per-il-ous fight, O'er the ram-parts we watch'd were so gal-lant-ly

stream-ing? And the rock-et's red glare, the bombs burst-ing in air, Gave proof thro' the night that our flag was still

there. Oh say does that star- span-gled ban-ner yet wave o'er the land of the free and the home of the brave?

(b)

Should auld ac-quaint-ance be for-got And ne-ver brought to mind? Should auld ac-quaint-ance be for-got And

days of auld lang syne? And days of auld lang syne, my dear, and days of auld lang syne, Should auld ac-quaint-ance

be for-got And days of auld lang syne?

(c) A

L'hom - me, L'hom - me, L'homme ar- mé, L'homme ar-mé. L'homme ar- mé doibt on doubt - er,

B

doibt on doubt-er. On a fait par - tout cri - er Que chas - cun se viegne ar -

- mer D'un hau - bre - gon de fer.

重复 A-B

歌词大意：武士们，武士们，谁敢犹豫?四面八方的人都在呼喊——每个人都应该穿上铠甲武装起自己。

(d)

Sah ein Knab ein Rös - lein stehn, Rös-lein auf der Hei - den, war so jung und mor - gen-schön,

lief er schnell, es nah zu sehn sah's mit vie - len Freu - den. Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot,

Rös - lein auf der Hei - den.

歌词大意：一个男孩看到了一棵长在荒野上的小玫瑰，它的鲜嫩和清新吸引着他跑了过去。他看到它后感到十分喜悦。那是一小棵长在荒野上的红玫瑰。(此后的歌词是，小男孩走过去要摘那朵玫瑰花，那花刺威胁着他。他摘下了它，而那花刺也深深刺入了他的手。小男孩久久忘不了这朵生长在荒野上的红玫瑰。)

的)，传统歌曲《过去的好时光》，十五世纪的《武士歌》(L'home armé)和舒伯特1815年创作的《野玫瑰》。其中每支旋律都是由若干短句组成的，有的设计为一问一答，有的设计为短句的反复或重复。这四个例子都是声乐旋律，因此，它们的音乐与歌词之间就难免存在着一种对应关系。通常，它的一个乐句与一句歌词相对应。《星条旗》由两小节和四小节的乐句组成，其形式为2+2+4，因此，它的每一对短句都由一个长句

作对答。这样构成的第一组紧接着被重复一遍，然后是一个两小节的模进(一个在较高音高上重复或者像在这里较低音高上重复的乐句)。随之而来的乐句又在句尾回响起前面听到的音调。最后，结束句以一个重拍上的高音把乐曲带到了一个明显的高潮。使用向上跳跃的乐句和带附点音符的节奏，是那些用于鼓舞人心的乐曲经常采用的典型手法(比如法国国歌《马赛曲》)。

《过去的好时光》的乐句结构就简单多了，它是4+4+4+4。不仅如此，它的最后一个四小节与第二个四小节几乎完全一致，而第三个四小节与第一个四小节也极为相近。各乐句的节奏也是始终如一，不过，它们在很大程度上是由歌词的韵律所决定的。

另外两个旋律可能不是那么为大家所熟悉。《武士歌》是获得广泛流行的最早的旋律之一，十五世纪和十六世纪的作曲家们用它写出大量作品。这首作品的作者已不得而知，或许它来自民间。它的结构十分灵巧，乐句比其他三首旋律较少方整性，其形式是4+1，4+2;4+4+4;(第一段的反复)。标出x和y的各组，尽管不完全一致，但有助于使旋律具有统一性——节奏上也是如此，第二段的四小节乐句与开头四小节的几近一致。其整体形式是A-B-A，这(正如我们将在第三章中所看到的)是各种音乐在各个时代最常用的形式。

在舒伯特的歌曲《野玫瑰》中，开头的四小节乐句之后是一个答句，答句的开始与前句的相同，此后在第二小节中通过把C改为C♯而呈现一个新的曲折(twist)，并在到达“落脚点”(point of rest)之前，通过增加另外的两小节，又呈现了另一个新的曲折。再后是两个二小节的乐句，其中第一句明显地是对第三和第四小节的呼应，这一乐句把乐曲的落脚点从D移到G。注意在临近结束前处在高音(上有延长记号，演唱者可以在此稍作停留)上的乐曲高潮点，还要注意全曲旋律线的平稳进行。旋律是它从一个音符到另一个音符的级进，而不是跳进。级进的旋律通常用于轻柔、抒情的气氛，而带有许多跳跃的跳进旋律则可以形成强健、有力的效果。

在已经讨论过的这些歌曲的基础上，我们现在可以提出关于旋律的总要点了(虽然也许有必要研究更多更多的旋律，这样我们甚至可以看到西方音乐旋律特点的几乎全部变化)。首先，旋律是由一个一个的乐句组成的。乐句通常是两个或四个小节。作曲者常使乐句在长度上有所变化，并试图使长句和短句获得某种平衡。第二，开头的音乐会在后边某处再现，这一再现或者是直接的重复，或者是作为另一句的呼应。第三，在旋律进行过程中，会有一些适当的落脚点，这些落脚点有些是瞬间的，有些则带有明显的限制作用，这些落脚点被称作收束(cadence，此字仿于一个意思是“落下”的拉丁词汇)。实际上旋律在结束时总有一个最终的落脚点，亦即最后的收束。第四，在旋律进行过程中，可能重现一些旋律的模式或节奏，或前面两者兼而有之，它们给予乐曲一种明显的统一感。第五，在曲子临近结束前，常会出现一个上行的乐句和一个高音作为高潮点。

收束

我们还将在本书后边的章节中回到旋律这个题目上来，并讨论它在音乐史各个时期的不同特点，特别是在第三章中将要讨论有关大型音乐结构中的旋律（从扩展的到片断的各种类型）的作用。

调、调性

在讨论音乐曲式时，一个特别重要的问题就是调性。调性就是在一首音乐作品中安排各种要素以使音乐连贯而有凝聚力。如果你倾听或者演奏刚刚讨论过的这四支曲子中的任何一支，即使它们在结束前不久突然停止，你也会发现你本能地知道最后一个音应是哪个。乐曲好像被一种吸力引向一个特定的音。如果像前两首旋律那样，最后一个音是C，乐曲就被说成“C调”。如果我们把《星条旗》的开头音提高一个音，写成A而不是G，并保持所有各音之间的关系不变，这首乐曲将在D上结束而成为D调。这时我们可能已把乐曲从C调移调到了D调。

主音、属音

然而，这不仅是关涉到最后一个音的问题。曲调是C调，会影响曲调每一个音所起的作用。C是中心音即主音，但是G占有几乎同样重要的地位：注意旋律是如何行进并落在G音而处在歌词“light”和“fight”上的，后面又(更加坚决地)处在歌词“there”上的——而且正是一个G音在结束前构成了高潮(在歌词free上)。当乐曲是C调时，G被称作属音，并总是作为主音替代音使用的——总的来说，除了非常短小的曲调，作曲者一般会不时地改变调性中心即调。当然，这种做法同样适用于不同的音高，对于A调的曲调，其属音是E，而对于降E调，属音则是降B。任何旋律，甚至任何音乐作品都可以从一个音高移调到另一个音高。在不改变音符之间的关系时，它听起来只是高了一些或低了一些。

调号

在前边我们看到自然音阶(diatonic scale)是由与钢琴上白键相同的一列音符组成的。这一组七个不同的音高(八度倍音不计算在内)在中世纪相当长的一个时期内，一直是音乐的基本材料，而且现在仍然能够满足所有在调上不加任何改变的音乐的需要(例如《过去的好时光》没有一个临时记号(accidental)，而《星条旗》在转向G调时才在F音符上加了升号)。钢琴上的白键构成了C大调。在F音符上都加升号，就构成了G大调；再把C音都加升号就又变成了D大调；把所有B音降半音就产生了F大调。这每一种加升号和降号的方法可以连续用到六个——六个升号是F♯大调，六个降号是G♭大调(这是同一调的不同说法，因为在钢琴上F♯和G♭是同一音)。这就产生了一个“调的循环圈”，如例Ⅰ.10的图示。该图列出了每一调的调号：比如作曲者想用D大调写音乐时，所有的F音和C音都需要升高半音，所以为了避免每次都要把它们写出来，就在乐曲的开头处标出它们的调号，以此让人知道所有规定的升半音或降半音都要始终遵守。

大调、小调

至此，我们只讨论了各种大调，其中当所用的音符与钢琴上的各个白键相同时，音乐便会被引向C音。然而，有些运作起来则不同；当使用同样选出来的一些音时，音乐不是引向C音而是引向A音。这些是各种小调。一般来说，一首小调作品的调性中心音是它的大调作品调性中心音下方的小三度音(3个半音)。A小调称作C大调的关系小调，而C大调称作A小调的关系大调。事实上，即使调号相同，音阶也可能不相同：例如在A小调中，如果要使曲调流畅的话，G音(还有比其低些的F音)常常需要升半音。例Ⅰ.10中列出了与各个大调相关的小调。例Ⅰ.9C《武装的人》，尽管它产生于大、小调还未建立起来的时期，但是它近似一首小调作品：它的第一段和最后一段都结束在D音上，如果是一首大调作品，那两段将被预期结束在F音上(中间一段也是结束在A音而不是C音上)。一般认为，小调音乐较忧伤、严肃，也许在性格上比大调更

例Ⅰ.10

C 大调　a 小调
G 大调　e 小调
D 大调　b 小调
A 大调　f♯ 小调
E 大调　c♯ 小调
B 大调　g♯ 小调
F♯ 大调　d♯ 小调
G♭ 大调　e♭ 小调
D♭ 大调　b♭ 小调
A♭ 大调　f 小调
E♭ 大调　c 小调
B♭ 大调　g 小调
F 大调　d 小调

♭ 降号部分是五度下行

♯ 升号部分是五度上行

咄咄逼人(当然也有很多忧伤的大调音乐和欢乐的小调音乐)。

转调

从我们已看到的一个调与其属调之间的特殊关系及从例Ⅰ.10中的“调循环圈”中，我们会清楚地认识到，有些调之间比另外一些调之间的关系更密切。当C是主音时，G就是主要的互补性音，不过，F与主音的关系也很密切——在降号一边的一级(即在例Ⅰ.10中逆时针方向)，G则是在升号一边的一级(C是F的属音，所以我们称F为C的下属音)。一首C大调作品很可能首先转入G大调，但也可以转入F大调和F小调，以及转入G大调和F大调的关系小调(E小调和D小调)。作曲者采用这种调的变化是为了产生情绪上的对比，建立一首作品的形式，并在作品各段之间造成自然的划分。因为调的改变是能为听众所察觉到的。在一首较长的或一首作曲者希望产生戏剧性效果的作品中，通常会转入较远的调(一些从作品的主音开始沿调的循环圈循环至很远的调)。这一变化过程称为“转调”。

调式

在1600年前后，调性开始被认作音乐创作的一个重要组成部分。不过，远在这之前，主音(tonic或称home note)的影响力已使它成为作曲中的一个重要因素。然而，在使用A–B–C–D–E–F–G这一自然音阶时，主音并非总是C或A。古希腊时期的音乐理论家们已设计了一系列“调式”，这些调式的全音音级和半音音级在各音符之间的位置不同，每一调式都有它自己的名称和它自己被人们想像的表情特性。中世纪的理论家对此产生了兴趣，并且也设计了一套调式(他们赋予它们希腊名称)，一共有六个，其全音音级、半音音级与终音有着不同的关系。例如，多里亚调式，当所用的都是白键时，D被作为它的终音。中世纪和文艺复兴时期的作曲家们也敏锐地感觉到了每一调式的表情特性。

和声

迄今，我们一直好像把音乐当作单一的声音线条进行讨论。其实，近千年以来，西方世界创作的几乎所有艺术音乐作品都包含着两个或更多同时发出的声音。这一声音结合的术语叫作“和声”。

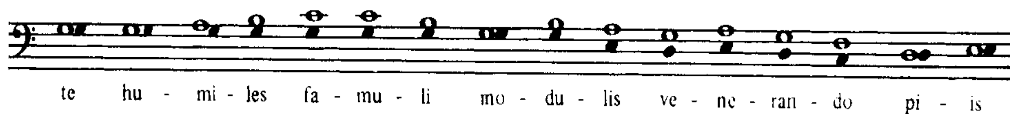
在西方音乐中，最早的和声形式(和声主要是西方音乐的现象)起源于教堂歌曲，那时在一起歌唱的人并非是全体僧侣，而只是僧侣中的一部分，同时另外一些唱着不同的东西——通常是一个固定的音，或者是随着歌曲旋律的音平行进行(见例Ⅰ.11)的音。这像给旋律加上了一层外罩，并增加了音乐的深度。和声现在仍然具有这种功能，正如在管风琴伴奏下演唱一首赞美诗，或吉他为歌唱者伴奏，或钢琴演奏者在右手弹出旋律的同时左手也在弹奏时我们所听到的那样。管风琴、吉他或钢琴演奏者的左手通常可以奏出数个音的联合即“和弦”。

和弦

各个时代人们对于哪些音的联合可以构成好的和声的看法变化非常大。例Ⅰ.11说明，在十世纪，四度音程特别受人们的喜爱。早期和声的其他类型主要是五度进行；
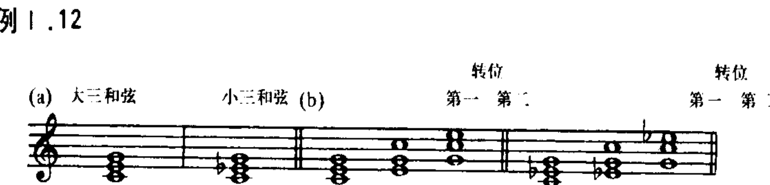
例Ⅰ.11

(白音符为主唱者演唱，黑音符为助唱者演唱)



某些种类的民间歌唱也使用平行五度的进行。到了文艺复兴时期，“三和弦”成为主要的和弦单位。这是由三度音构成的三个音的和弦，即在五度音程中填补其中间空隙。三和弦直到进入二十世纪相当长的一个时期内，一直是西方和声的基本成分。它不仅如例Ⅰ.12所示，按音的基本顺序1-3-5来使用，而且还用它的“转位”——即用同样的一些音但按不同的纵的顺序排列，如例Ⅰ.12b所示。
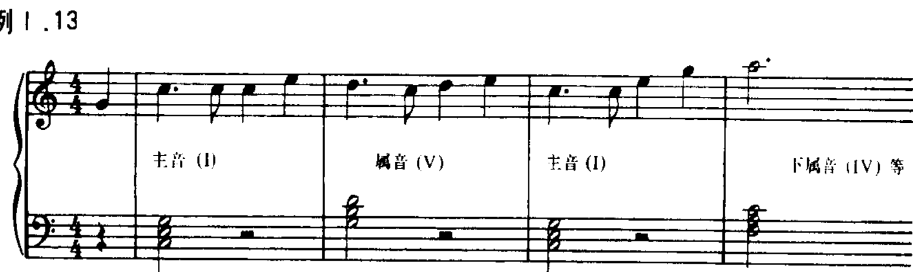
例Ⅰ.12



三和弦
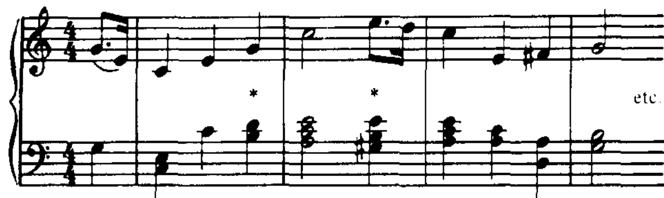
任何曾试图凭听觉记忆在钢琴上弹奏一段旋律，又想给它加上和弦的人都知道，只要用两个或三个三和弦就可以为很多旋律配置上可以接受的和声。例Ⅰ.13是《过去的好时光》的开头配上了三个三和弦的和声，一个在主音上，一个在属音上，还有一个在下属音上。《星条旗》是一首较展开的曲调，虽然也可以配上非常简单的和声，但

例Ⅰ.13



有了更大范围的一些和声，它听起来就好得多，正如例Ⅰ.14所示其开头的几小节，那里的两个和弦(上标有星号)是两个转位。只有使用了恰当的、丰富的和声，才能使旋律

例1.14
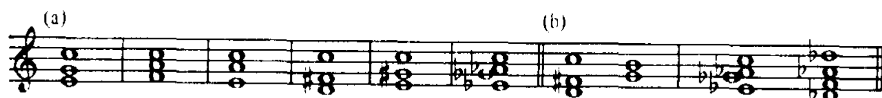


产生鼓舞人心的理想效果。为一个音配置和声的方式，常常可以改变这个音在一首乐曲中的意义，例Ⅰ.15a表示了在同一个音下配置了不同的和声，如果你去听这些和声，你会认识到，你期待的音(如果有的话)个个都不相同。

协和，不协和

例Ⅰ.15b展示了被和弦自然接续的和弦中的两个和弦。两对和弦中每对的第一个和弦都是一个不协和和弦。不协和和弦体现一种冲突或紧张的感觉，它需要加以解决。

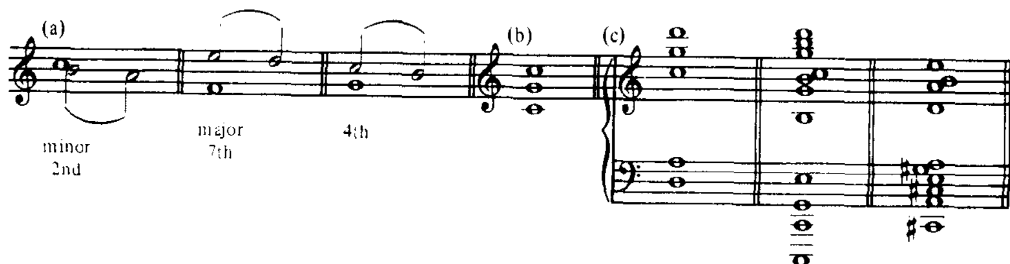
例Ⅰ.15



解决不协和的和弦通常是采用一个协和和弦或称“平衡和弦”(smoother-sounding chord)。由不协和和弦所产生的紧张能够为一首乐曲提供动感和活力。有时，作曲者解决一个不协和和弦要经过第二个、第三个甚至更多不协和和弦，使听众继续处于紧张状态，直到解决的那一刻。巴赫和亨德尔都用这种方法使他们的音乐产生出节奏的冲击力。瓦格纳走得更加远，他的歌剧通过从一个不协和和弦到另一个不协和和弦，整幕地保持着紧张(有时音乐长达两个多小时，能够让听者感到筋疲力尽!)。

关于哪些音程是不协和的哪些是协和的，人们的看法存在极大的分歧。在传统的三和弦和声中，两个相隔半音的音(即小二度)或它的转位(大七度)形成了我们体系中最强烈的不协和音程。还有四度音程，尽管已发现它具有足够的稳定，但似乎在十世纪被看作相当不协和。这两个音程连同它们的通常解决，可从例Ⅰ.16a中看到。在十五世纪，甚至对一个完全的大三和弦也感到不适合用于一首乐曲的终止和弦，而宁愿使用一个开放五度(见例Ⅰ.16b)。在1600—1900年期间，完全三和弦通常用于终止和弦，但是到了二十世纪，作曲家们已倾向于更自由地处理不协和音——如例Ⅰ.16c中列出的斯特拉文斯基三首作品的终止和弦。不过，在二十世纪初期，一些新的观念正在代替三和弦和声的原理，某些作曲家如巴托克正在使用四度而不是三度作为构成和弦的

例Ⅰ.16
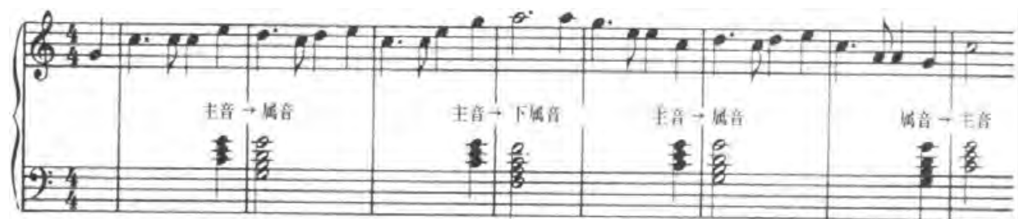


在僧侣面前排练。一部18世纪的宗教作品。钢笔画。作画者小约瑟夫·伯格勒。藏于柏林。



基础。

如果和声在音乐中能够起到有助于向前推进的作用，那么它也同样可以产生相反的作用，并且成为音乐上的标点符号。在例Ⅰ.9的几首旋律中，我们看到了若干自然停顿的地方即一些收束音——停顿感强的一些处在每一旋律的结束处，停顿感弱的一些则处在旋律进行途中的各个不同点上(一般恰好是在一行歌词的结束处)。当它们具有明显的终结意味时，它们被称作完全收束，而且一般从属和弦导向主和弦；最重要的次一类收束，被称作不完全收束或半收束，通常导向属和弦。在例Ⅰ.17中有这两种例

例Ⅰ.17



子，这是《过去的好时光》中的一段和声配置。这两种收束是和声的最基本素材，因为和声不仅是单个的和弦，还包括和弦的进行。而且，它从一连串和弦的相互关系中获得了它的特性。

对位，复调

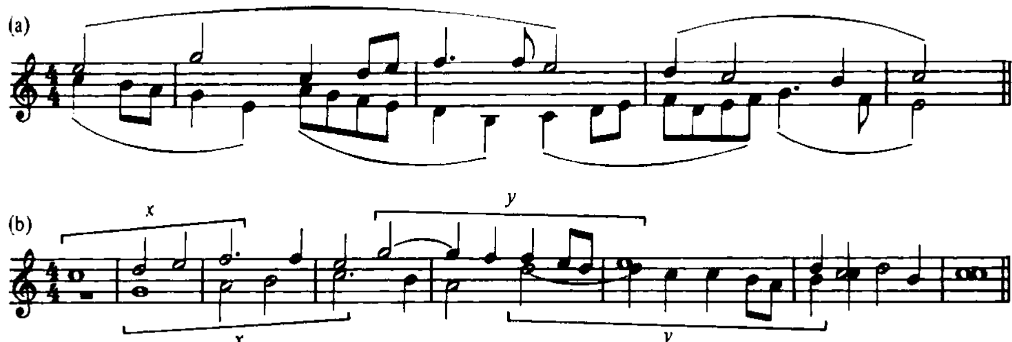
我们已见到的很多音乐是由旋律及其伴奏性和声组成的，但是也有很多音乐是由几条听起来相互对应的旋律线组成的，而且为使它们的各个音构成和声，这几条旋律线往往互相交织在一起。“对位”(counterpoint)这个词源于音对音或点对点这一想法，在中世纪拉丁语中它是punctus contra punctum。采用对位法的音乐叫作对位音乐。由几条线组成的音乐有一个重要的、更为普通的名称，叫作“复调音乐”(来自希腊语的词，意为“多音”的音乐)。两个与复调有关，而又与其相对应的词是“单声部音乐”(用于称呼“单音”音乐即单线的旋律)和“主调音乐”(“同类声音”的音乐，意为所有

的声部在同一节奏上进行，像一支每一个音都配置了和声的旋律)。

对位技巧即写一条线与另一条线相对的音乐，在中世纪晚期和文艺复兴时期对作曲家的意义特别重大。那时把教堂音乐并入传统圣乐歌曲是常有的事。为写一些衬托圣乐歌曲的旋律，作曲家们设计了一些创作方法，或者说是一些把圣乐歌曲交织在一首音乐作品的织体之内的方法（“织体”这一词对分清以和声为主的音乐或主调音乐、以复调音乐为主或对位法音乐是一个十分有用的术语)。十六世纪即文艺复兴后期，曾被公认是复调音乐的黄金时代，那时由于作曲家如若斯坎和帕莱斯特里那的努力，复调和对位技术被发展到精细巧妙的最高峰。这类复调音乐的中心点是“模仿”这一概念——一个人声声部(或器乐声部)模仿另一个唱(或奏)的旋律线。从例Ⅰ.18a中可以看到一个简单对位的片断，在这个片断中，两条线中的每一条都具有某种旋律个性，但又很和谐(下边一条线绝不仅是上边一条的一种和声)；例Ⅰ.18b中的片断即模仿对位，此例中的两个乐句(x和y)先在一个声部听到，接着又在另一个声部中听到对它们的模

模仿

例Ⅰ.18



仿。模仿对位这一概念对曾试唱过《三只瞎老鼠》或《富雷尔·雅克》的人当然都不陌生。这两首歌曲都是轮唱曲，音乐上是卡农形式，是一种连续不断的、非常精确的模仿。在大部分的模仿对位中，模仿只继续几个音符，而且是在不同的音高上。

十八世纪早期有一个对位音乐的黄金时代，J.S.巴赫是这一时代最伟大的人物。这个时期的对位音乐比十六世纪的更加复杂、移动更加迅速，而且器乐曲多于声乐曲。



这一号角与定音鼓的雕刻画说明了音乐在皇家礼仪中的重要性。选自《詹姆斯二世和玛丽王后加冕的故事》(1687)。作者是弗朗西斯·桑德福。

作曲家们一直采用对位法的目的是使他们音乐的写法更加丰富、更富变化、更有深度和智慧。

音色，力度

如我们已看到的，作曲家能够通过一些不同的手段，如通过音乐的织体、音乐的节奏特征、音乐的速度和音乐的主要结构来使他的音乐产生变化。在作曲家的武器库中，还有两种武器——音色和力度的层次。在不同乐器上奏出的或由人声唱出的音，听起来颇不相同。在下一章中，我们将仔细地观察那些被作曲家掌握的各种乐器。作曲家们能够要求演奏者在大部分乐器上而不是全部乐器上演奏出各种不同音量水平的声音。如同指示相应的速度一样，作曲家采用一套意大利词汇来指示对不同力度的要求(见下表)。

缩 写	原 词	词 意
ff	fortissimo	很强
f	forte	强
mf	mezzo forte	中强
mp	mezzo piano	中弱
p	piano	弱
pp	pianissimo	很弱

有些希望获得极端效果的作曲家在强、弱两个方向走得很远，在一些总谱中可以看到fff和ffff，同样也可看到ppp和pppp——柴科夫斯基在他一部交响曲的某处甚至要求pppppp。还有一些表示包括力度层次在内的其他效果的用语：

缩 写	原 词	词 意
cresc.	crescendo	渐强
dim.	diminuendo	减小，渐弱
sf, sfz, fz	sforzando, sforzato; forzando, forzato	突强，加重

第二章 乐 器

在第一章的开头，我们了解到乐音是由在空气中的有规律的振动产生的。人类已发明了产生这种振动的无数方式：首先是歌唱，后来是演奏乐器。

最简单、最原始的乐器是被加工得适合演奏者敲击的木块或石头。人们发现大小不同的木块发出的声音音高各异，中空的物体发出的声音比实心物体发出的声音饱满(因为空气在空隙中振动时会发生共鸣)。在挖空的物体上蒙一张皮，就会发出更好听的声音，实际上，这就制造了一个鼓。当有人想出吹树叶或稻草，吹中空的骨头或牛羊的角，吹簧管时，最简单的管乐器就问世了。人类学家已经发现一些兽骨上面带有若干的钻孔，它们能够吹出不同音高的声音。最早的弦乐器其来源可能是人们发现在拨动一条张紧的弦线时它会发出悦耳的声音，并且发现在悬弦物体上加一箱体的东西能够把声音放大。

原始人用他们随手可得的材料制造各种乐器。例如在生长竹子的国家里，一排被切割得长短不同的竹子可以做成一件敲击乐器，并能发出一系列音高不同的声音。一段竹管上装有固定的一片薄薄的茎片，或者在竹管的一端仔细地钻上一个开口，就可以制成一件管乐器。在割松散了的细木条(每端仍然连接着)下边塞入一些楔子，然后把它们缚在一段竹管上，以空竹管作为共鸣箱，一件“弦”乐器便由此产生了。

实际上，所有的乐器都属于四类中的一类。最简单的是“体鸣”(自身发声)类，这一类是演奏者使乐器本身产生振动，而且其自身就是发声体。例如钟、铃、钹、木琴和摇响器(rattle)。当敲击的是一张皮或膜——而不是发生实际振动的乐器本体——这种乐器称作“膜鸣”乐器，但此类乐器的代表是鼓。虽然“卡佐膜管”(kazoo)，还有“包纸梳篦”(comb-and-paper)也属此类，但除鼓类外就很少有其他管乐器被称作“气鸣”乐器(aerophone)。气鸣类乐器有小号、长笛、单簧管和管风琴等。弦乐器，即“弦鸣”乐器(chordophone)，从钢琴、竖琴到小提琴和吉他均属此类。在这四类之外，新近又增加了“电鸣”(electrophone)一类，即通过电或电子手段发声的乐器，如电管风琴或电子“合成器”(synthesizer)。

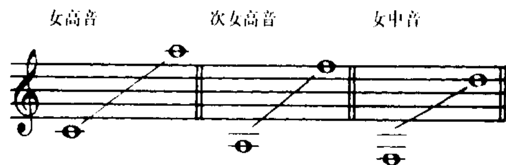
人 声

人的发声器官也许不能确切地说是一种乐器，但它确实是最古老的创造音乐的工具，而且至今仍然是最自然和最有表现力的发声工具。与本章中将讨论的其他声源不同，人的发声器官是表演者身体的一部分，因此，他或她更要依赖天赋(如果歌唱家嗓子坏了，他们不可能再买一副新的)。声带是两条延伸于喉腔内的皱襞，当我们歌唱时，皱襞便发生振动。我们让这振动在胸腔或头腔内产生共鸣，而且能够根据将要唱出的音符和与音符相配的音节，通过对肌肉的控制来自动地调整这两个腔体的形状和大小。

我们已在第一章中看到女人的音高一般是在高音谱号的音域中，而男人则在低音谱号的音域中。不过，也有很多变化。音高高的女声叫作女高音(soprano)，音高低的女声叫作女中音(contralto或简称alto)，介于两者中间的称作次女高音(mezzo－soprano，意思是半个女高者，有时简称为mezzo)。例Ⅱ.1中列出了这三个声部的正常音区，但

女声

例Ⅱ.1

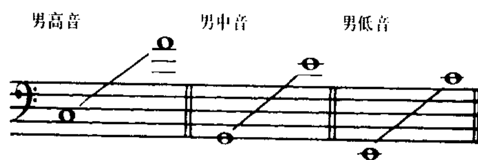


是人的嗓音的差异是很大的，很多歌唱家的音区可以拉宽而又不降低声音的质量。女高音可能是所有声部中最受重视的声部。歌剧中绝大部分伟大女性的角色都是女高音，一个重要的例外是比才作品中的一位热情、放荡的吉普赛女人——卡门，她是次女高音。女高音可以是温柔而抒情的，也可以是明亮而清脆并能在高音上快速演唱的(称作“花腔”)，还可以是壮丽与辉煌的(如瓦格纳歌剧中的女主人公)。在现代大型合唱团中，女高音组通常是人数最多的，这不仅因为女高音是女人声音中最为常见的，而且因为女高音的声音总的来说最为明亮，在与其他声部产生碰撞对比时，女高音组要保持她们自己的声部就需要更多的人。

男声

正常的最高的男声叫作男高音(tenor)，最低的叫作男低音(bass)，介于两者之间的叫做男中音(baritone)。例Ⅱ.2列出了男声的音域。两个世纪以来，男高音被看作是主

例Ⅱ.2



要用于演唱英雄人物和表现炽热爱情的声音。歌剧作曲家们倾向于让男高音担任英雄人物而让男低音扮演恶棍，尽管男低音音色浑厚、阳刚有力并常常因此被用来演唱国王、武士或富有同情心的父亲。此外，还有男低音扮演滑稽角色的惯例。而男中音那强劲、激昂的声音则一直是引人注目并具有英雄气概的角色所要求的。

在大型的合唱队中，所有这些不同的声部都会被使用，大部分合唱音乐作品都是为“SATB”(女高、女中、男高、男低)创作的。男童(称作最高声部——treble)常常比女高音优先使用，特别是在欧洲的教堂音乐中。大部分教堂音乐是严格禁止妇女在教堂歌唱的时代创作的。男童易于发出有力、坚实甚至沙哑的声音，但它不如女童和妇女的声音那样柔和、甜美。在较早的时代，女中音声部也经常由男人来唱，现在一些教堂的唱诗班仍然如此。一些声音好的担任女中音声部演唱的男声，发出的声音明亮且轮廓鲜明，非常适合于对位音乐。某些演唱这些声部的男歌唱者使用所谓的“假声”(falsetto，意为不自然的“装出来”的高音)，但是对另外一些演唱者来说它却是男高音最高点的延伸，通常被称为高男高音(countertenor)。

这里需要提一下另一种具有历史意义的高音类型。十六世纪的南欧出现一种习俗：把具有音乐天赋而且嗓音特别好的男童加以阉割以防止他们倒嗓。意大利教堂的唱诗班开始使用这些阉人歌手。在十七、十八世纪，阉人歌手在正歌剧舞台上占据了主导地

阉人歌手

位。男童声的音质与成年男人的肺活量相结合，发出的声音异常优美、有力而且富于弹性。阉人歌手扮演英雄、武士和情郎的角色达两个世纪之久(如亨德尔的朱利叶斯·恺撒、格鲁克的奥尔菲斯)。大部分阉人歌手大致与次女高音的音域相同，他们担任的角色现在最好由女声或男声女高音(male alto)演唱。阉割男童的做法从十八世纪开始被看作是令人厌恶的习俗，并在十九世纪被废除。

弦乐器

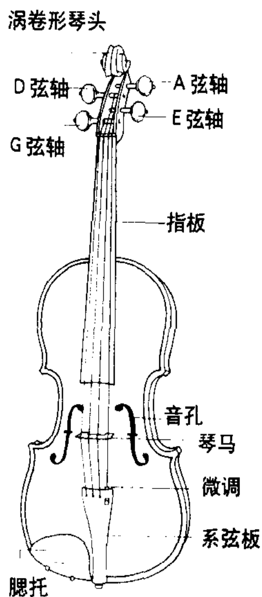
弦乐器一词常常指用弓子演奏的乐器——即小提琴类。这一词同样适用于很多弹拨乐器，如吉他或竖琴以及像钢琴(弦是被槌击的)和羽管键琴等的键盘乐器。

弓弦乐器

在弓弦乐器中，最主要的是小提琴和类似于它的其他乐器如中提琴(即音高稍低的大号小提琴）和大提琴(cello，全称为violoncello，它体形大得多，音高低于中提琴一个八度)。除这三种外，我们还可以加上倍大提琴，它体形更大，但在结构上却与其他几种大不相同。

小提琴

小提琴基本上是一个共鸣箱连着一长颈，在长颈上有弦钮装置和琴马，四条弦就接放在它们上面。小提琴的弦由羊肠制成，弦上常常绕上银丝或钢丝。它们保持着张度，绷在一木板(称为指板)上，以便演奏者能够用左手手指把弦按下，这样，实际上是缩短了弦的振动长度。演奏者的右手执弓在琴弦上拉动，使弓上的马尾毛(用松香使其发粘)接触四条弦中的一条而使其振动。振动通过琴马并通过音柱进入琴体的腹腔(音箱)，音箱将振动放大，并将振动传递给空气，然后作为乐音传递到听者的耳朵。



现代小提琴主要部件图

小提琴产生于十六世纪。小提琴制造的伟大时代是在十七世纪和十八世纪初期，那时是斯特拉迪瓦里和阿玛蒂等人的时代，他们制造了声音无比甜美、洪亮而有力的乐器。也正是在这一时代，小提琴在管弦乐队和室内乐组中成为基本乐器。由于它的声音优美、富有表现力并具有无可匹敌的灵活性，它在管弦乐队和室内乐中的地位迄今未受到撼动。小提琴能够拉出一条银色音线，并能演奏得辉煌而快速，这使它成为特别受珍爱的独奏乐器。很多作曲家(巴赫、贝多芬、门德尔松、布拉姆斯)都为小提琴写了协奏曲。

小提琴四条弦的定弦方法见例Ⅱ.3a。由于演奏者只能通过缩短琴弦即在指板上按

例Ⅱ.3



弦来改变其长度，所以演奏者只能在四条空弦上提升音高，于是第一个G音便是小提琴所能发出的最低的音。最高的音可以比这个音高出三个八度以上，即按住E弦在指板末端所发出的那个音。小提琴在改变声音方面潜力很大：其中最重要的为揉弦(这时演奏者的左手在进行有控制的颤动，以此增加声音的洪亮度)、双音(同时拉奏两条弦)和拨奏。

中提琴

中提琴的定弦比小提琴的低一个五度(见例Ⅱ.3b)，琴身较小提琴约长6英寸。它的声音不如小提琴明亮、悦耳和辉煌。中提琴很少用作独奏乐器，它的主要任务是在弦乐织体中担任起伴奏作用的中声部。在英国，中提琴过去曾被叫作“tenor”，而在法国它仍被称作“alto”——看这个称谓就知道它通常所起的作用了。

大提琴

按照声学的定律，中提琴应该比小提琴大一倍，因为它的音高比小提琴低一个五度。但是如果那样，当演奏者把它放在下巴上时，演奏者的手就不可能触到另一端，或者无力支持它的重量。所以，中提琴的体积必须制作得比声学的理想要求小一些。然而大提琴的体积却制作得很接近它在声学上的要求，因为它不是放在演奏者的下巴下面演奏而是夹在演奏者的两膝之间。大提琴的定弦见例Ⅱ.3c。除了左手的指法因为琴弦较长，演奏者需要按下的各点相距较远而有所不同外，大提琴与小提琴和中提琴的演奏技术几乎完全一样。大提琴是一件非常动人而给人以亲切感的乐器，中音区圆润，高音区极富表现力。很多作曲家为它写了特别具有自身特点的音乐，如德沃夏克和埃尔加的一些协奏曲。

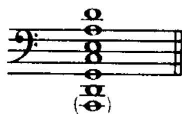
倍大提琴

在现代管弦乐队中，需要一层比大提琴所能提供的更加浓厚的声音底色，这就要由倍大提琴提供了。它的定弦最常见的如例Ⅱ.3d所示。注意它的各弦之间不是五度而是四度，这与上面的几件乐器不同，因为不如此则演奏者的双手在各音之间移动的距离就太大了。倍大提琴的声音在单独听时不免有些粗哑，但与高一个八度的大提琴相合时，它的声音听起来就既结实又清亮。

维奥尔琴族

倍大提琴的两肩从颈向下倾斜，这表明它与小提琴家族的关系不如与维奥尔琴家族的关系密切。维奥尔琴族出现的时代大致与小提琴族相同，或者稍早一点，而且在十六和十七世纪大量用于室内乐。它们的声音柔和并稍带簧片的音色，这使它们成为那个时代对位音乐的理想乐器。维奥尔琴族有多种大小，其中主要的三种是高音维奥尔琴、中音维奥尔琴和低音维奥尔琴，它们都有六条弦(偶尔也有七条的)。其定弦方法如例Ⅱ.4所示。维奥尔琴产生不出小提琴的辉煌和起奏(attack)的效果，因而在十七世

例Ⅱ.4 低音维奥尔琴



纪后期开始失宠。整个维奥尔琴族，即使最小的一种，也像大提琴一样，是夹在两膝间竖着演奏的。与小提琴不同，各种大小的维奥尔琴在指板上都有许多弦品(肠弦条、木条或金属条)，按弦时要对着它们按下。

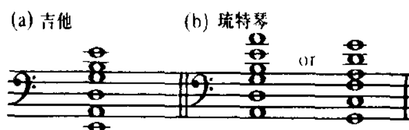
拨弹乐器

大部分拨弹乐器与弓弦乐器在工作原理上是相同的——它们都有一个起共鸣作用的琴体、一条琴颈，琴弦从其上越过，通过琴马系在一套弦轴上。演奏者在与琴颈相连的指板上按弦，这样便可缩短振动的长度并发出全部的音符。

吉 他

拨弹乐器中最知名的当然是吉他了。现代吉他有六条弦(早期的吉他有四条弦或五系弦的)，其定弦法如例Ⅱ.5a所示。琴背为平板，两侧向内弯曲。现在使用尼龙弦，较

例Ⅱ.5



低的弦则绕以金属丝。这一乐器与西班牙音乐和拉丁美洲音乐之间有着特殊的联系，不过，它一直广泛地吸引着人们并被用于很多国家民间音乐的演奏。吉他可以用手指弹或拨，如果想让它发出较清脆的声音，也可以用坚硬材料制成的拨子。

琉特琴

从历史上看，最重要的弹拨乐器是琉特琴。这一远古的乐器，据说是来自阿拉伯，像后来的钢琴和今天的吉他，在十六世纪它曾是非常受喜爱的家庭乐器，并曾被用作独奏乐器，以及歌曲或合奏的伴奏乐器。古典的琉特琴通常有一个平面的共鸣箱板和一个钵形或称为梨形的琴体。琉特琴有大小不同的许多种，琴颈的长度和形状也有许多变化。但是典型的琉特琴是六条弦，其定弦如例Ⅱ.5b所示。大型的琉特琴类乐器，

右为琉特琴族中最主要的乐器

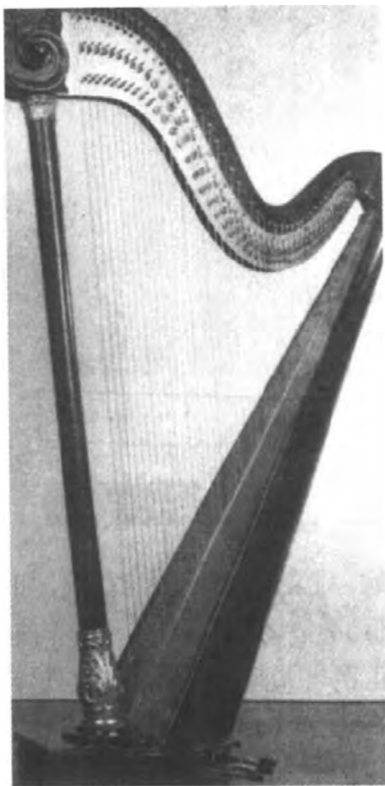
西滕琴　琉特琴　长双颈琉特琴　曼多林　电声吉他　西塔尔琴　日本三弦　吉他　班卓琴



弹琉特琴的少女。16世纪初期画家托罗米奥·威尼托的作品。藏于波士顿的Isabella Stewart Gardner博物馆。

如双颈琉特(archlute)、长双颈琉特(chitarrone)和短双颈琉特(theorbo)，在十七世纪中使用得很多，特别是在合奏或伴奏中。

琉特琴类的乐器还有其他许多种，有些是历史上用的，有些是现代用的，其中广为人知的有曼多林。曼多林是一种来源于意大利的小型乐器，琴体为梨形、有四组或五组双弦合为一组同度音的弦，其单调的声音给意大利(特别是那不勒斯的)民间音乐增添了一种特别色彩。其次是班卓琴，它是美国黑人游吟艺人乐团最喜爱的乐器，同时也在“客厅音乐”(parlor music)中大量使用；琴体为圆形，通常有五条金属弦。还有尤克里里琴，它是夏威夷的乐器，形似一个小的四弦吉他。最重要的非西方的此类乐



器是西塔尔琴，它是印度最有名的乐器。它的琴颈很长，琴体是由葫芦制成的钵形共鸣箱，有五条供弹奏用的弦、两条持续低音弦(不断发出声音的低音弦)和十几条甚或更多的与弹奏弦的振动发生共鸣作用的弦。日本的三弦是拥有一个方形共鸣箱的三条弦乐器，既用于民间音乐也用于艺术音乐的演奏。

一种完全不同类型的乐器是竖琴。与吉他、琉特琴和其他弹拨乐器不同，它在现代管弦乐队中保留了自己的位置。竖琴也是一种古代乐器，在圣经时代已经知名，并在地域相隔很远的许多文化中出现，特别是在非洲和南美洲。管弦乐队使用的竖琴是一种高度发展的乐器，它有四十五条弦，按自然音阶定弦。它的底座上有一组踏板共七个，演奏者用这些踏板来缩短弦的长度而把它们的音高升高一个半音或两个半音，一只踏板控制所有C音的弦，另一只控制所有D音的弦，其余以此类推。特别是在爱尔兰和威尔士的民间音乐中，竖琴过去一直占有重要地位。竖琴在十八世纪晚期进入了艺术音乐界，开始作为钢琴的替代乐器，由年轻的女士弹奏，由于它的声音精致纤美、轻柔如流水，所以后来又被用来增加管弦乐的色彩和气氛。

踏板竖琴。萨利1974制作。

齐特尔琴

另一类弹拨乐器是齐特尔琴类。这一类乐器通常都是木制共鸣箱，在它的面板上伸张着一列琴弦。齐特尔琴的形状有许多种，并且在世界很多地区的民间音乐中被使用。拨弹扬琴(psaltery)即属此类。日本筝这一古代乐器(远在八世纪已出现)也属此类，它有一套数量众多、内涵深奥的曲目。在相隔遥远的中国和伊朗、土耳其和瑞典等国家的其他类型的齐特尔琴也是众所周知的。各种齐特尔琴似乎特别受到山区人的喜爱。一些用槌击奏而不是拨弹的齐特尔琴类乐器，叫作扬琴(dulcimer)。在欧洲特别是在匈牙利，一种一直在主要是匈牙利作曲家的艺术音乐作品中使用的琴叫作大扬琴(cimbalom)，我们可以在中欧和东欧的餐厅乐队中经常听到它的声音。

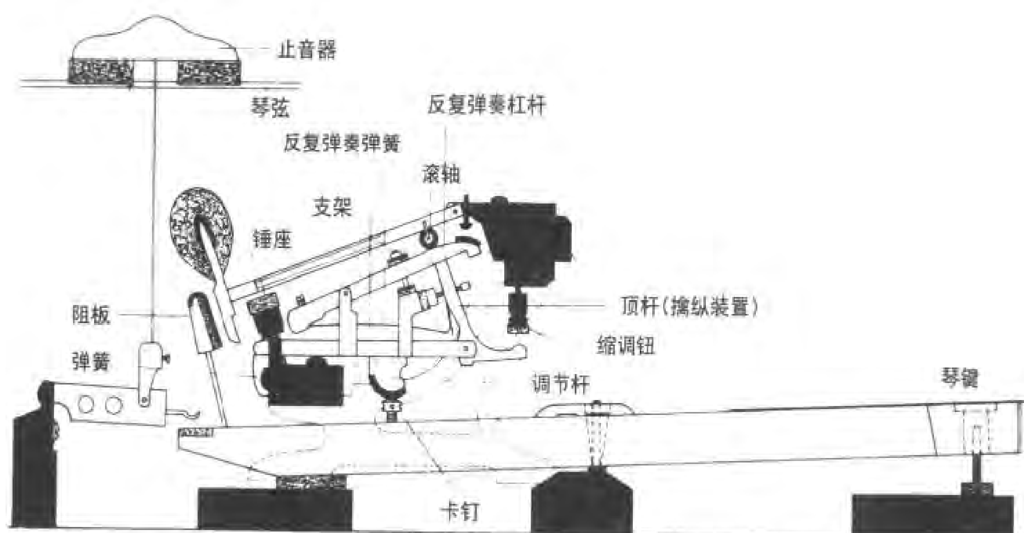
键盘乐器

另一种更加知名的击弦乐器是钢琴。钢琴的击弦方式是间接的，要通过由键盘操纵的复杂机械装置来完成击弦的动作。钢琴是1700年前由意大利人巴托米奥·克里斯托福利发明的。他想制造一种与当时最重要的键盘乐器羽管键琴不同的，可以奏出既能弱又能强(即piano和forte)的声音的乐器，所以钢琴的全称为pianoforte或fortepiano。

钢琴，羽管键琴

钢琴和羽管键琴都是由一套音高调定的固定在一个大木箱内的弦及下面的一个共鸣板组成。两者都有一个键盘，其前端排列的是自然音阶的键(它们通常是白象牙制成的)，离演奏者稍远的是另外五个音符即升、降音的键(通常用乌木制成)。然而，羽管键琴是弹拨乐器。当演奏者按下琴键时，一个木制件(顶杆)升起，与它连接在一起的一片羽管(现在使用塑料)便拨动琴弦。演奏者无法控制顶杆升起的速度，因而不能够影响拨弦的力量。于是不管你用多大力量击键，羽管键琴上每个音的音量都是相同的。不过，在大型羽管键琴上可能有两个键盘、两套或三套弦，以便演奏者能从一个键盘换到另一个键盘来获得不同的音质和音量。相反，钢琴的机能则可以使演奏者通过他施力的强弱来控制琴锤击弦的速度，从而控制每一个音符的音量。

在十八世纪后期，羽管键琴变得过时了。这时，作曲家们越来越感到音量变化对



现代大三角钢琴的机械装置：当键按下时，这一活动经过操纵装置传达给中间的杠杆、然后顶杆驱动琴锤的滚轴，琴槌朝向琴弦升起。顶杆回顶碰到起动钮，顶杆向回移动，使琴槌脱离，并使琴槌自由快速地击弦，然后它开始降下。只要按下键不动，顶杆就被制动装置和连击杠杆卡住并被保持在那里。只要琴键抬起一半，琴槌就离开制动器，而连击杠杆就会直接对滚轴发生作用。这样，才可能第二次按键再击琴弦(只有在琴键完全抬起以便可以做一次完全的槌击时，顶杆才与滚轴搭合)。

音乐表现力的重要性。在二十世纪，羽管键琴又重新兴起，因为演奏家开始意识到，如果我们想要听到作曲家试图在他们的音乐中所要表达的那种情调，那就必须使用作曲家在写这首音乐时所考虑的乐器，而且在音量变化角度上钢琴所能提供的任何"改进"，都与本来不打算有什么变化的音乐毫不相干。

在十九世纪中，钢琴成为家庭的主要乐器，欧洲和美国的每一个有文化的家庭都拥有一架钢琴。它不仅是那时很多作曲家演奏的乐器，并且不少作曲家利用钢琴创作了大量最具独创性和个人风格的音乐(例如贝多芬和肖邦)。钢琴享有数量巨大的曲目，其中大部分是独奏曲，有些是带有弦乐的室内乐作品，还有些是伴奏音乐(大部分为人声伴奏)。钢琴在管弦乐队中没有实在的位置，但有很多钢琴协奏曲。在协奏曲中，钢琴与管弦乐队一起演奏，有时是两者竞奏。

钢琴现在已发生了变化。在十八世纪，它的声音较脆、较明亮而较少激昂和"歌唱性"。钢琴的声音持续能力和音量现在已经大大增加了。这些变化之所以成为必要，



弹奏羽管键琴的人。作画者是冈萨雷斯·科克斯(1614—1684)。私人收藏品。

贝多芬最后使用过的钢琴。制造者是康拉德·格拉夫。此琴为制作者送给贝多芬的赠品。



不仅是因为音乐风格的变化，而且也是因为大型音乐厅音乐会的兴起。在大型音乐厅中，音乐的声音必须大得能使众多的听众听到。为了支撑琴弦因增加额外音量而增加的额外张度，在十九世纪初年人们用铁的框架代替了木制的框架。音乐会大三角钢琴和家庭用大型钢琴，一直沿用由羽管键琴留传下来的、便于容纳低音长弦和高音短弦的传统“翼”形。立式钢琴长期以来是家庭使用的标准钢琴，它的弦和弦柜都是竖装的，这样可以少占很多空间，而且对普通客厅来说它的音量也足够了。在钢琴出现的早期，“直角钢琴”——实际上是有腿的长方形箱体——曾被广大的家庭喜爱和使用。

羽管键琴也有家庭用的一类，如维吉那琴(virginal)或斯皮耐琴(spinet)。这两种乐器的工作原理相同，都是弹拨琴弦，但都形体较小并只有单一键盘。另一种家庭用键盘乐器是古钢琴(clavichord)，它轻柔、亲切的声音是由一个铜制楔槌击弦(直接由键盘操纵）发出的。

管乐器

任何管乐器的基本原理都是使一气柱在一支管内产生振动而发出乐音。能够完成这一过程的主要方式共有三种：第一种，口吹管上的锋利切口；第二种，在管上加一个能振动的簧片；第三种，吹奏者用双唇模拟簧片。对方式的选择将对乐器所发出的声音产生直接的影响。其他影响声音的因素还有簧片的种类、制成乐器所用的材料(管体是均匀的还是上细下粗的即锥体的还是圆筒体的)。管乐器通常被划分为所谓木管和铜管两类。这种划分有助于说明每一种管乐器在管弦乐队中的作用。然而，这种划分并不十分精确——有些木管乐器是金属制成的，而"铜管"一类的管乐器也包括了某些木管乐器。

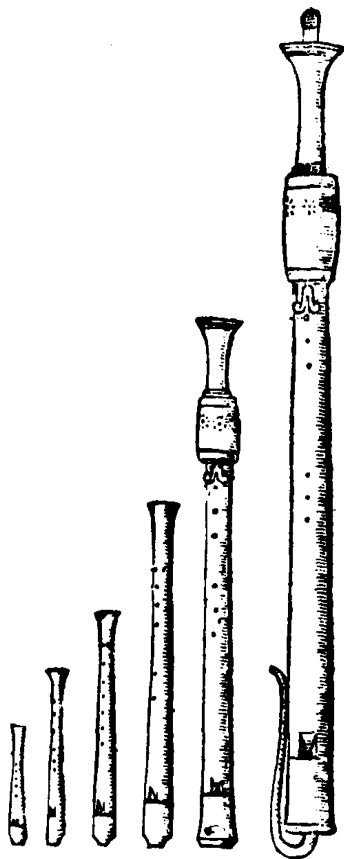
木管乐器

最简单的管乐器是笛类，吹奏者在笛的一个孔口上向管内吹气所产生的空气涡流使气柱振动。这就是人们在一个玻璃瓶口上吹气便能发出微弱声音的原理；瓶内注入水，管体的尺寸缩短便会提高音的高度。每一种文化中都有某种自己的笛类——有高度发展的阿拉伯"奈依"(nay)和印度尼西亚的"苏灵"(suling)，还有另外一些知名度较小的品种，包括波利尼西亚的"奥卡利纳"(ocarina)及鼻笛。笛类分为直吹笛(如竖笛)和横吹笛两种主要类型。

竖 笛

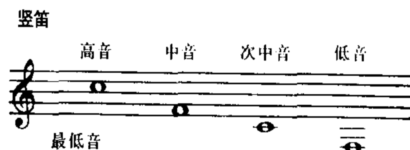
竖笛在西方音乐中的历史悠久，可以追溯到十四世纪。为了在不同音高的级别上使用，竖笛被制做成大小不同的数种：四种主要级别是高音、中音、次中音和低音(每种可能达到的最低音见例Ⅱ.6)。竖笛在传统上一直是木制的，偶尔也有象牙制成的，近代因学校中大量使用它，才出现用塑料制成的较小的几种。竖笛在顶端有一个鸟嘴形的吹嘴。靠近吹嘴的下面有一个像哨子那样的隙缝，以提供产生振动的吹口。竖笛的主体是圆筒形，上面有孔，用七个手指、一个拇指按孔，便能发出不同的乐音。按住所有的孔，竖笛就在全管长度上发出它的最低音。不过，用更加密集的气来吹，吹奏者便可使管体的振动分为两半并因此发出高一个八度的音。

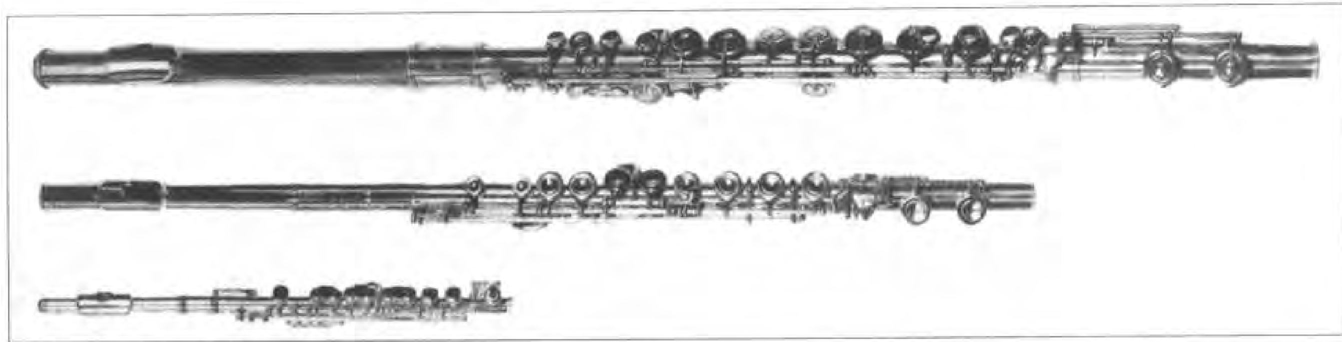
在标准的现代管弦乐队中不使用竖笛，但是在巴洛克时代的乐队中，它却是一件重要乐器。它的曲目都属于文艺复兴时期和巴洛克时代的作品。特别是1700年前后，作曲家们为它谱写了一些奏鸣曲。巴赫和亨德尔的部分作品就是为它写的。竖笛的冷漠、清越的尖声不适合后来的音乐，因此到十八世纪下半叶，它就不被使用了。像羽管键琴一样，在二十世纪它又重新问世，如此便可以用它演奏原来为它们创作的乐曲。另外，对少年儿童来说，竖笛还



竖笛类的一部分。迈克尔·普雷托利乌斯的《音乐大全》(1619)一书中的木版画。

例Ⅱ.6





现代长笛：中音长笛（上），音乐会长笛（中）和短笛（下）。鲁达尔卡特公司制造。

是一件既易于演奏又价格低廉的乐器。

长笛

长笛的历史可追溯到古罗马或较古罗马更久远的时代。但直到文艺复兴时期，它仍是一支简单的有七个指孔的圆柱形管子。十七世纪后期，一批法国长笛制造者对它做了许多改进，增加了一个额外由键操纵的指孔(如果该孔开在声学上的正确位置，该孔就超出了手指所及的地方)，并把部分指孔做成了圆锥形。与竖笛不同，那时的长笛很难掌握音准，尤其是各个半音。为了改进它，人们曾做过各种各样的尝试，包括增加更多的键，不过直到十九世纪四十年代，才有特奥巴尔德·伯姆研制出的第一支完全成功的长笛。他设计出一套精巧的体系(很快也为其他乐器采用)，此体系不仅使用键，而且使用了“圈键”(ring)。

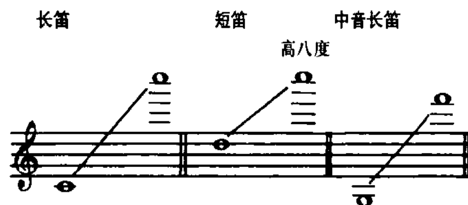
早期的长笛一般是木制，偶尔也有用象牙制成的。木制的长笛现在仍在使用，但银或合金、偶尔也有金或铂的金属制品更加普遍。长笛在轻吹时，其音色冷漠、清澈，它的最低音区温柔、优美，给人以美感。但它的最高音区又能够给合奏增加清晰度和明亮度。作曲家们常常把长笛与小提琴或另一件木管乐器一起使用，以使音乐增加轻盈的美。长笛有不同的形制，最常见的是短笛(基本上是长笛的一半长，声音非常尖锐)和中音长笛(较普通长笛低四度)。这三种长笛的音域见例Ⅱ.7(任何管乐器都没有绝对的音高上限，音高上限很大程度上取决于吹奏者、乐器本身和吹奏时的环境)。

长笛拥有十八世纪以来的大量奏鸣曲曲目。在竖笛废弃不用后，长笛仍然被保留下来，因为它特别适合十八世纪中期和晚期音乐的性质，而且在业余音乐爱好者中间很受欢迎。人们对十九世纪的长笛独奏曲目兴趣不大，但到了二十世纪它那优美、亲切的音色又使它赢得人们尤其是法国作曲家的广泛喜爱。

吹奏一键长笛：雅克斯·奥特泰尔的《横笛津梁》(1707)中的图版。



例Ⅱ.7



当今的管弦乐队使用的其他木管乐器都是由簧片发声的。簧片分为两种，一种是单簧，即一片禾本植物的茎片捆扎在吹嘴上，吹奏者通过吹气使其振动；另一种是双簧，即一对茎片在吹奏时互相振动。双簧管是主要的高音乐器。

双簧管一词源自法语的hautbois，字面的意思是“高木”，即“声音高亢的木制乐器”。这一名称曾用于称中世纪和文艺复兴时期的乐器“肖姆双簧





上图 现代双簧管和英国管。制作者为伦敦的豪沃斯。

右上图 吹双簧管的人。选自1690年制作的戈布兰壁毯画《爱神故事》系列中的"仙女之舞"细部。巴黎罗浮宫博物馆藏品。

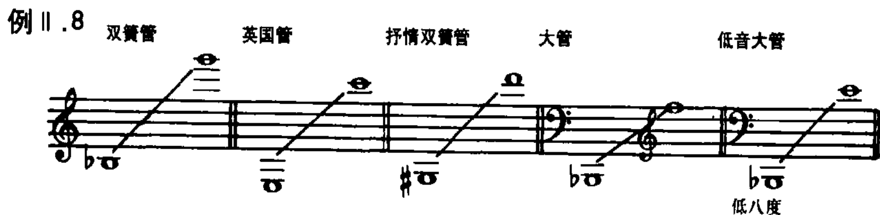
管"(shawm)，这种乐器曾专门用于舞蹈和列队行进。这类双簧乐器在很多文化中被使用，例如北非的"祖尔纳"(zurna)和印度的"沙奈"(shahnai)。

像长笛一样，双簧管在十七世纪后期也得到法国制造者们的很多改进，增加了一些用以完善它的调律的键。直到那时，双簧管一般多用于小型乐队而不是管弦乐队，但是现在它在管弦乐队中已有了不可动摇的位置。十八世纪中期它在管弦乐队中是第一件稳固地建立自身地位的木管乐器。从那以后，两支双簧管一直是管弦乐队的基本组成部分。到十九世纪，双簧管又借鉴了伯姆的改进方法，进一步增加了键的装置。

双簧管，大管

也许使人感到奇怪的是，像双簧管这样一件音色甜美而且极富表现力的乐器在十九世纪却没有激发出较大的独奏曲目，而在十八世纪这种情况却曾出现过一些，二十世纪也是如此。形体上，双簧管乐器大小不同，最主要的是英国管(English horn，直译为"英国号"——译者注)。"英国管"这一名称十分奇特，因为它既不是原产于英国的乐器，也不是号，而是中音双簧管乐器，比普通双簧管要低一个五度。还有一种是抒情双簧管(oboe d'amore或love oboe)，可能是因其音色温暖而得名。它的音高比普通双簧管低一个小三度。抒情双簧管在巴赫时代曾被大量使用，而英国管在十九世纪和二十世纪的很多总谱中都是必备的乐器。这三种乐器的音域见例Ⅱ.8。

例Ⅱ.8



为了制作一个令人满意的低音双簧管，人们曾做过各种尝试，但由于大管这一双簧的、木管类中真正低音乐器的出现，使得上述的尝试不再必要了。大管的声音比普通双簧管及其“直系亲属”的声音温暖、柔和而不那么尖锐。但它的祖系更多地属于最早出现于十六世纪的声音优雅的“德尔西安双簧管”(dulcian)而非同类低音的“蓬巴德双簧管”和肖姆管。与其他木管乐器相比，十七世纪后期法国的制造者们给予大管一个更合理的形体，到十八世纪，通过增加更多的键，大管又得到了进一步的改进。低音乐器形体的大小是个特别的问题：大管的长管(9英尺)需要对折回来，而且指孔必须开成斜角穿过木层，演奏者才能接触到它们。伯姆的改进方法对大管未起多大作用，不过后来又有改变它的调律和它的适应性的其他方法。



现代德国大管。威廉·海克尔造。

大管在十八世纪作为双簧管的低音声部进入了管弦乐队。标准的古典管弦乐队有两支大管。大管的独奏曲目数量不多，但是巴洛克时期和古典派时期的一些作曲家曾为它写过奏鸣曲和协奏曲。由于具有表现喜剧的能力，所以大管一直有“管弦乐队中的丑角”的称誉，不过大管演奏者们往往对这种说法不满，因为大管同样能表现意气风发或忧郁阴沉。比大管低一个八度的是倍低大管，它的18英尺长的管身两度回折，它为管弦乐队的木管组提供了深沉、洪亮的低声部，其音域见例Ⅱ.8。

单簧管比管弦乐队中的其他木管乐器的历史要短。它的前身是一种被称作“沙吕莫管”(chalumeau)的乐器，这一乐器似乎在十八世纪早期被最早制造单簧管的纽伦堡工人当作了样版。单簧管只有一个簧片缚在吹嘴上，簧片与吹嘴撞击而发生振动。管为圆柱形，一般为非洲黑檀木制成。由于圆管加一单簧片所形成的声学特性，演奏者在更加猛烈吹奏时，声音不是升高一个八度(像我们前边所讨论的其他管乐器那样)而是八度之上又加一个五度。既然演奏者的手指只够张开奏出一个八度的孔，单簧管演奏者就必须使用一些专用的键以填补全管发出的基本音与高一个八度又五度音系列之间的空隙。这一声学上的特点还有另外一个意义，即使单簧管的音色从一个音区到另一个音区各不相同——浑厚、圆润的低音区，稍为暗淡的中音区，温暖、透明的中高音区，颇为尖锐的高音区。



手握一只单簧管的青年。油画，1813作。作画者是约翰内斯·里克尔斯。藏于哈勒姆的霍尔斯博物馆。

到十八世纪，单簧管凭借较高音区的力量很快为它在军乐队中赢得了一个位置。现在它仍然在各

单簧管

种乐队中担任着重要的角色。单簧管进入管弦乐队的路程较为漫长。在1800年前，它在管弦乐队中一直是不被经常使用的，十八世纪的少量室内乐和管乐器合奏及几首协奏曲(莫扎特曾特别为它写过乐曲)曾使用了单簧管。但是十九世纪的作曲家们发现单簧管充满浪漫情调的音色十分诱人，为了自己音乐的诗意效果，于是在管弦乐作品和歌剧音乐中大量使用了它。到二十世纪，单簧管在阿尔蒂·肖和贝尼·古德曼等人的爵士乐队中已占有了重要地位。



现代单簧管：高音单簧管，降B调高音单簧管(施米特·科尔布体系，弗里滋·沃利策制造)；降A调高音单簧管，F调巴赛特单簧管，降B调低音单簧管，勒布朗制造。

单簧管的大小尺寸不同。所有的单簧管都是移调乐器，这意味着听到的音不同于演奏者所看到和演奏的音符。这一奇特的方式能够使演奏者从一个尺寸换到另一尺寸的单簧管时无需改变指法。标准单簧管据说是降B调，这就意味着当演奏者吹音符C时，发出来的声音却是降B。还有一种A大调单簧管，它更方便于演奏某些特殊音调的乐曲。较小、较尖声的D调和降E调单簧管是为特殊效果而使用的，也被用于小型乐队。一种较大的名字叫巴赛特单簧管中的一种中音单簧管通常为F调，它曾在莫扎特和其他作曲家的作品中被使用。在不同大小的单簧管中，最重要的是低音单簧管，它比标准单簧管低一个八度。所有单簧管的音域见例Ⅱ.9。

例Ⅱ.9

Clarinets

in B♭ in A in D 8ve higher in E♭ 8ve higher 巴赛特单簧管 低音单簧管

萨克斯管：

高音 中音 次中音

萨克斯管

另一件单簧片乐器是萨克斯管，为十九世纪中期阿道夫·萨克斯所发明。它由金属



吹奏“克鲁姆双簧管”的女人。绘画《教堂基督的显现》中的细部。画家维多·卡尔帕乔1510年作。威尼斯美术学院收藏。

制成，形如圆锥。共有七种大小不同的萨克斯管(每种有两个变体)，中音、次中音和高音一直最为流行。萨克斯管从来没有真正在管弦乐队中获得固定位置，虽然有几位法国作曲家曾利用过它那温和的音色。然而各种萨克斯管被军乐队尤其是爵士乐队所采用，它们圆润、柔美的音色在那里找到了属于自己的天然的家园。

其它簧片乐器

有不少簧片乐器，演奏者吹奏它们时并不直接接触簧片，其中之一是文艺复兴时期的克鲁姆双簧管，它是有指孔的木制乐器，末端向上大大弯回。簧片被固定在一个“音罩”(windcap)内，演奏者向“音罩”中吹气。其声音不十分优雅，但很适合舞蹈音乐，也很适合伴奏欢乐的歌曲。克鲁姆双簧管有大小不同的几种。

利用了“自由簧”原理并为人们所熟悉的管乐器有口琴、手风琴和风笛。口琴由
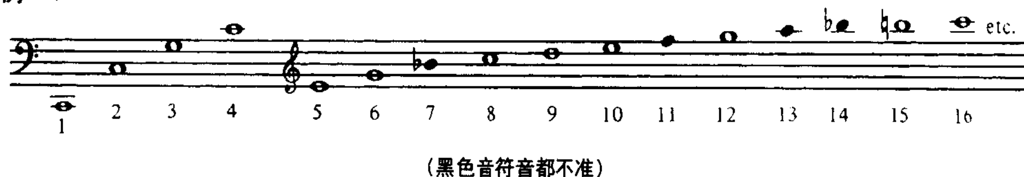
嵌在小孔内的很多小簧片(通常为40片或48片)组成，演奏者可以口含小孔向内吹气(有些型号还可以吸气)。对手风琴来说，气是通过挤压风箱而穿过簧片的，其簧片为金属制成并通过键盘和一系列键钮(每一键钮发出各自预先选定的混合音)来选择所要奏出的音符。

风笛则是插在一个风袋内的一根或多根带簧片的管子，演奏者通过管子把气吹入风袋中，然后通过挤压腋下的风袋使气流穿过簧片而使它们发生振动。一根带簧片的管子有指孔，以便能够奏出旋律。风笛是民间和军队所用的乐器，艺术音乐中很少使用。人们一般把它同苏格兰和爱尔兰、悼歌和军乐联系在一起。不过，事实上很多国家都有风笛，而且它有可能起源于中东或地中海地区。

铜管乐器

铜管乐器可以是用铜之外的其他金属制成，甚至是用木头或兽角制成的，其工作原理与簧管乐器类似，但是演奏者在吹奏时是用双唇代替簧片的。演奏者把双唇抵住一个杯形(或漏斗形)的吹嘴上，通过双唇的振动使管内气流产生振动。任何尝试过用这种方法吹一截简单管体（如水管）的人都知道，这样可以发出一个乐音(或相当类似的乐音)，但也只能发出几个音。这是因为气柱的长度不能改变。但是能够使它分段振动——二分之一、三分之一、四分之一等等。这些乐音形成了所谓的泛音系列。例Ⅱ.10中列出了可以用一支长约八英尺的管子吹出的音(至少在理论上如此，各种物理上的原

例Ⅱ.10



(黑色音符音都不准)

因有时会减少音的数量)。最低的一些音是通过非常放松的双唇发出的，而最高的一些音则是通过收得非常紧的双唇发出的。

这一类乐器早在远古各文明社会中被使用，普遍被用于典礼或仪式的活动，因为它们的声音嘹亮、堂皇。兽角曾常被用来制作这类乐器，例如原始的罗马的“布西纳号”(buccina)和犹太人的“肖法号角”(shofar)，用木头制成的在多山国家用以远距离地发送信号的“阿尔卑斯号”。古代用金属制成的乐器是斯堪的纳维亚的“卢尔号”(lur)，它是一件弯如S形的上细下粗的乐器，考古学家已经发现了好几对。

在一件铜管乐器上几乎没有可能奏出一个简单的音阶(除了在它最高音区上。对演奏者说来在高音区的吹奏，是很难控制和非常费力的)的事实，使得这类乐器被排除在日常音乐活动之外达几个世纪。惟一找到位置的一种是“木管号”(cornett)——不要将它与现代短号(cornet)相混淆——它是木制的并有一列能使演奏者改变其发音体长度的指孔。因此演奏者只需使用其中的两个或三个的最低泛音。木管号在十六和十七世纪曾占有显要的地位，并在教会典礼音乐中广泛使用，包括在教堂塔楼上与长号和谐地齐鸣。但是吹奏木管号的困难导致了十八世纪初期它的替代乐器的产生，此后它便被废弃不用了。

木管号

圆 号

第一件在管弦乐队中奠定了自己地位的铜管乐器是圆号(通常称为法国号，其实多种圆号起源于德国)。十八世纪初期，主要因为它的特殊效果，圆号在露天音乐或与狩猎有关的乐曲中得到应用。到了十八世纪中期，管弦乐队中一般有两支圆号。那时创



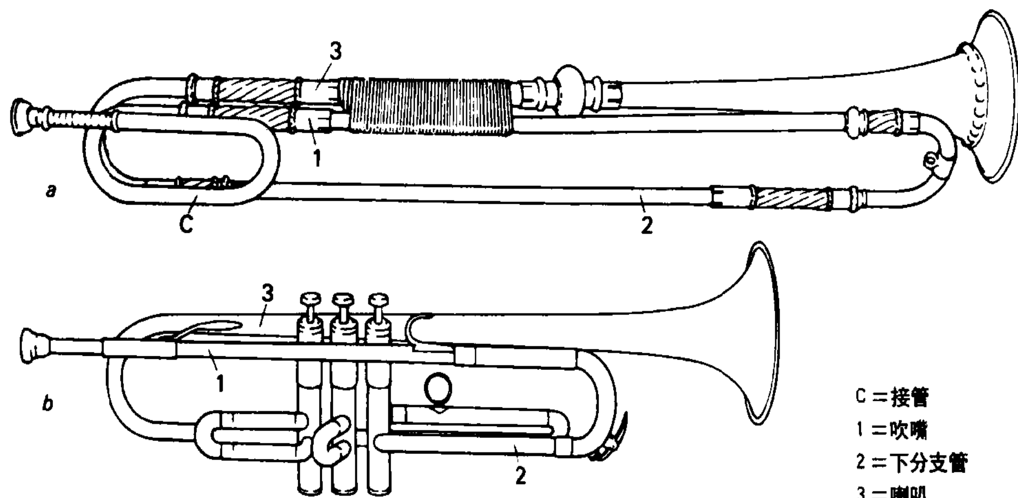


作的音乐体裁能够适应圆号的有限音列，而且两只圆号给管弦乐的音响增加了热情和丰满的感觉。在十八世纪末，圆号被偶然用作独奏乐器(著名的有莫扎特的三部圆号协奏曲)。在十九世纪，圆号的充满浪漫气氛的音质，尤其是它可以吹奏出如歌唱一般的宏伟旋律的能力，使它获得管弦乐作曲家们的特别喜爱。它在演奏不为人注意的中声部的和声方面十分有用。管弦乐队经常使用四支圆号，有时也用六支甚或八支。

到了这一时期，圆号可以奏出比泛音系列更多的音。从构造上说，以前它一直是一只弯曲的、稍成锥形并有一个喇叭口的铜管。但是从十八世纪以来，只要它能够在主调中奏出它的数量有限的音，演奏者便会用一根“接管”(crook)(一根附加的弯管）来增补它的基本长度。比如在演奏F大调交响曲时，圆号演奏者便把F“接管”装上，圆号因此就能奏出适合于F大调乐曲的一系列音符。演奏者把手严实地塞进喇叭口内，也能奏出一些邻近的音，不过它们的音质都不好。十九世纪初，一套阀键系统被设计出来，这套系统使得“接管”不再成为必要了。演奏者能够通过按一个、两个或三个阀键而使管体的附加长度发生作用，从而马上改变它现有的音列。这意味着圆号现在能够奏出它的全部音域中的音符了。从那时以后，圆号的变化很小，主要的改变局限在阀键的设计和圆管的开孔上，

上图 捂手圆号演奏者。平版画，约1835年。作者是C·特列。

右上图 能吹F／Bb／中音F三调、带有五个旋转阀键的圆号。制造者是帕克斯曼(首批生产于1965年)。
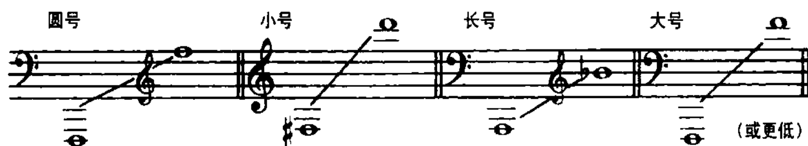


巴罗克小号和现代小号。

把孔开得大一些，不仅是为了使它发出更悦耳的声音，而且也是为了吹奏上的便利。圆号实际上是铜管乐器中最少“金属音”(brassy)的乐器，而且易于同木管乐器甚至是弦乐器的声音相融合。

小号

铜管乐器中音高最高的是小号(铜管乐器的音域见例Ⅱ.11)。小号为--圆柱形铜管，

例Ⅱ.11



管身或直管或弯绕一圈。巴洛克时期小号在管弦乐队中开始使用，那时它已能吹奏号角花彩式的乐句——因为与圆号一样，它那时只能吹泛音系列中的音——非常适合旋律的转变。在十八世纪后期，较大的管弦乐队开始固定地使用两支小号，特别是在仪式、典礼或与战争有关的乐曲中。如同圆号那样，为了适应乐曲所使用的调，小号也曾使用过“接管”。

十九世纪初，小号也被装上阀键，使它摆脱了“接管”方式而能奏出它音域中的任何一个音。此后，作曲家们一直利用它那明亮而直率的声音及穿透或压过整个乐队合奏的能力。完整的交响乐队都有二至三支小号。有时也能看到一支较大的低音小号和一支声音柔和、看起来像短粗的小号模样的短号，这种短号虽然不那么洪亮但易于吹奏(法国作曲家曾在管弦乐队中使用它，但更常见的是被用在小乐队中)。小号本身多用于爵士乐，它的最著名的演奏者毫无疑问是路易斯·阿姆斯特朗。在爵士乐中，偶尔也在管弦乐中，人们通过向喇叭口内塞入一个弱音器——一种大个的塞子——来达到减弱小号声音的目的。不同形状和不同材料的弱音器会影响到小号的音色，可以使它发出从呻吟到咆哮的任何声音。

长号

长号与大号是“重型铜管”乐器。长号(即早期称作sackbut的古长号)无需增加阀键，因为它有活动的滑管，通过改变管的长度(像圆号或小号一样)和改变吹奏者嘴唇的压力，吹奏者可以吹奏出它音域中的任何音。过去的长号有三种大小，不过中音长号现在已不使用了，现今广泛使用的是一种装有一个阀键、可以奏出包含次中音和低音乐曲的单个长号。在巴洛克时期和古典时期，长号经常被用于教会音乐，当要求庄严的或礼仪的效果时，就常常需要它那宏伟、肃穆的声音；另外，在嘈杂、辉煌的高潮



现代美国降B／F／降E调低音长号，带有两个指旋活塞(文森特·巴赫型)。制作者是塞尔默。

中也可以听到它的声音。今天的管弦乐队，通常使用三支长号。

大 号

在铜管乐器合奏的低音部出现的是大号，它是圆号中的大型乐器，管膛粗大并有三个或四个活塞式的阀键。大号的大小变化多端，管弦乐队最常用的大号管长达16英尺(不包括阀键控制的长度)。还有几种较长的军乐队使用的大号，也有包括“尤风宁号”(euphonium，中音大号)在内的几种短小类型的大号。军乐大号的形状也有许多变化，有些如以作曲家名字命名的“苏泽大号”(sousaphone)及“海利康大号”(helicon)被环绕在演奏者身上，以便于演奏者在行进中支撑它的重量。大号的声音深沉、嘹亮并很圆润，不像长号那样尖锐。

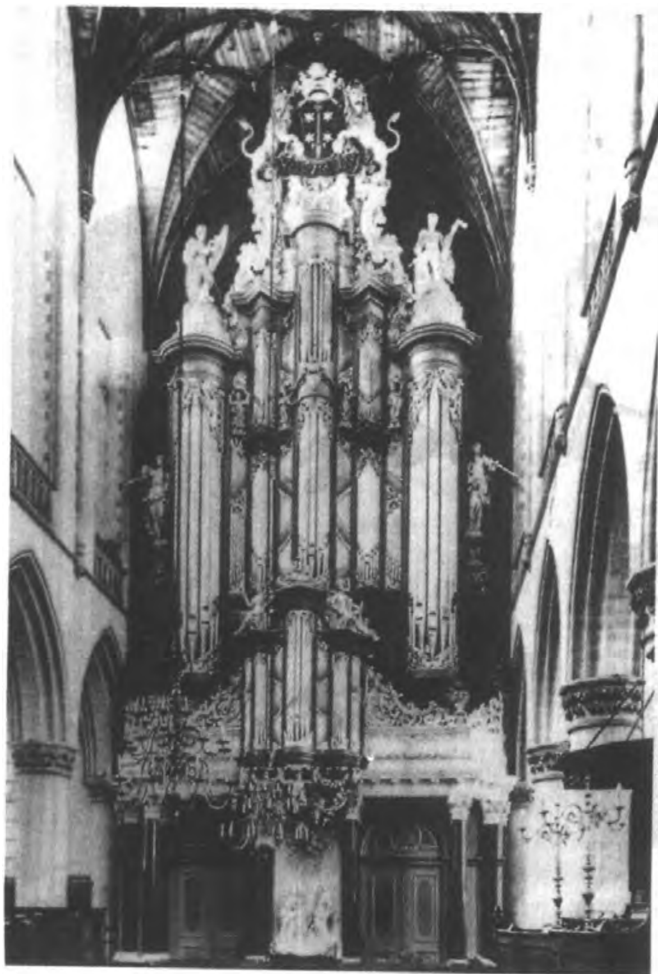
新旧管风琴

左下图 克里斯琴·米勒(1735—1738)，在哈勒姆市格鲁特教堂所造管风琴。

右下图 放置于阿尔伯克基市新墨西哥大学的霍尔特坎普管风琴公司（创办于1967年）制造的管风琴。

管风琴也是一种管乐器，尽管演奏者幸运地无需去吹它。气是由气筒和风箱供给的。一架管风琴可能有数百甚至数千只音管。每一音栓(stop)中一支音管发一个音。“音栓”是指一组发出特定音质的音管。演奏者的前面有一列由他支配的钮，他可以拉钮进入每一音栓(由此而产生了这样的表达法“pulling out all the stops”(“全力以赴”或“千方百计”的意思——译注)。音管可以用木头、锡或其他金属制成，可以是唇管(吹边缘的原理)，也可以是簧管。音管可细可粗，可以是开管，也可以是闭管，切面可以是圆的也可以是方的。每一种音管都有其不同的特性或声音。每个国家而且在同一国家内的不同地区，都有其自己的管风琴制造传统和对音质的偏好。

大的管风琴可能有三个甚至更多的由手操作的键盘，另外有一个键盘(类似于一个踏板，与踏板同样的设计，不过大一些)供脚操作。传统上，管风琴的机能（键盘与向





管风琴

每支音管提供的空气之间的一系列联接）纯粹是机械的，但现在被广泛使用的是电动装备。没有任何音管的电子管风琴已经发展到顶峰阶段，它几乎能够再现任何的声音——这对传统的管风琴是一个威胁，尽管传统的管风琴的声音优美、富于变化而又庄严。

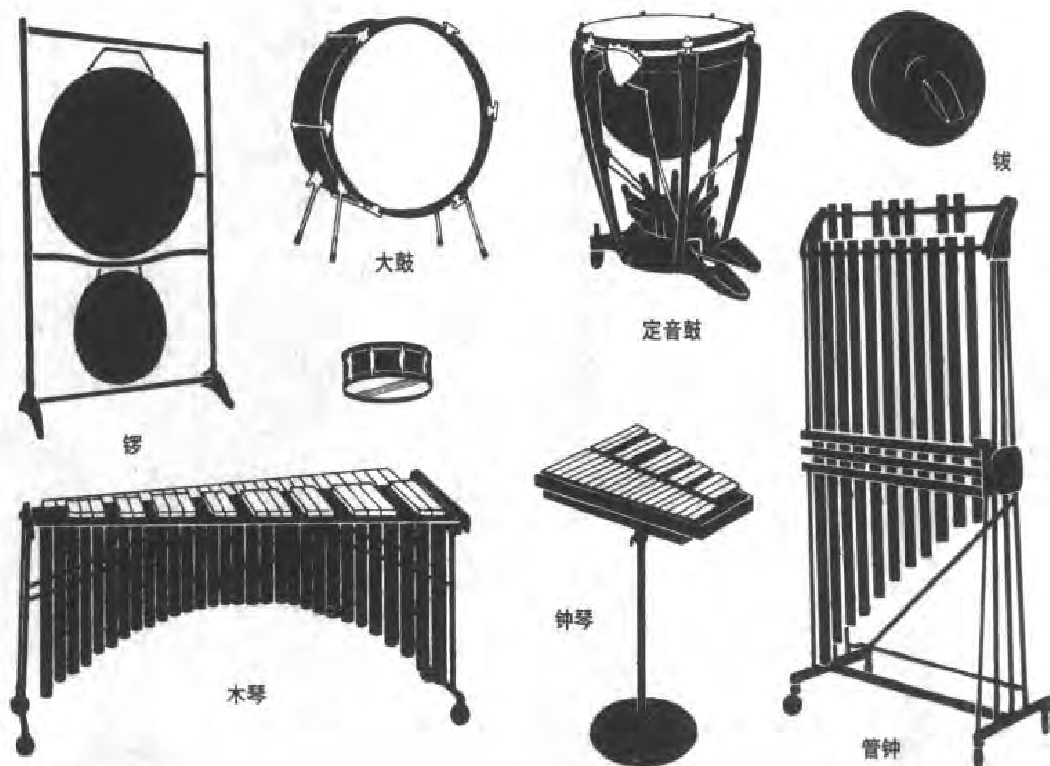
管风琴的曲目可远溯到中世纪，由于巴赫为其创作的举世无双的音乐而使其在十八世纪初期达到了高峰，十九世纪和二十世纪里也产生了若干管风琴作品的杰作。不少作曲家曾写过管风琴协奏曲，其中最令人瞩目的是亨德尔的作品，但是管风琴在管弦乐队中从来没有获得固定的位置。管风琴的天然家园当然是教堂，而它的常备曲目自然是宗教音乐。

打击乐器

打击乐器是通过敲击或摇动而发声的乐器。那些在碰撞时发出一种噪音而非清晰乐音的，叫作无固定音高打击乐器；而另外一些发出可以辨认音高的，叫作固定音高打击乐器。打击乐器往往用于制造节奏而非旋律，其中有些还能够产生很强烈的戏剧效果。

鼓

西方音乐中最重要的打击乐器是鼓，特别是定音鼓。十八世纪初期以来，在管弦乐队中一直使用几对定音鼓，它们常常与小号一起使用，使音乐增加了壮丽、辉煌的色彩。定音鼓形似碗状，通常是铜制，上面蒙皮。它有固定音高，音高由皮的张度决定，皮的张度或由旋转手柄或由脚操纵的机械装置加以调整。定音鼓一般成对使用，常常是把一只鼓调定为乐曲的主音，另一只定为属音。敲击时用加衬垫的鼓槌还是用坚硬的鼓槌，都会影响到鼓的音质。



现代打击乐器

无固定音高打击乐器

其他类型的鼓还有：一是广泛用于各种小型乐队的低音鼓，它发出的是深沉、没有固定音高的低频噪音；二是小鼓，这是一种带有响弦的小型乐器，敲击时，响弦碰撞鼓面发出沙沙的声音。这两种鼓构成了爵士乐队和舞蹈乐队节奏部分的基础。钹是自身共振的铜“盘子”，可以用鼓槌击奏（这是在管弦乐的戏剧性高潮时的击奏方法）也可以两钹互相撞击。钹与大鼓一样，也是爵士乐队和舞蹈乐队节奏部分的基本乐器之一。在音乐的高潮时刻听到的另外一种打击乐器是锣，它用一个软而重的槌敲击，可以产生庄严而使人敬畏的噪音，在敲击后它的余音咄咄逼人地逐渐增强长达数分钟之久。锣在印度尼西亚音乐中起着重要的作用，在那里以锣为主的乐队称作“加美兰”乐队。印度尼西亚使用的锣都有一定的音高，这与无固定音高的锣不同。

固定音高打击乐器

固定音高的打击乐器中有管钟，它是一列悬挂在一个架子上的金属管。这一乐器常常被用来模仿教堂的钟声。体积较小的钟琴是一列置于支架上的金属条，以小锤击打发出声音。一种由键盘操作的与此类似的乐器叫钢片琴，它的声音十分甜美、飘渺。有固定音高的木制打击乐器发出的声音较硬、较干，其中主要的是木琴。木琴是一列像钢琴键盘一样排列的木(或合成树脂)条，木条下面是金属共鸣筒。用坚硬的小木槌(可使木琴发出清脆的声响)或较软的小木槌(为了获得较圆润的声音)敲击来获得声音。比木琴形体大、音高低的一种打击乐器叫作“玛林巴”(mariba)，此名字来源于非洲，在非洲那里(像拉美的一些地区一样)，这种乐器十分常见。一种用金属制作的这类打击乐器称作“颤音琴”(vibraphone或vibraharp，或简称vibes)，它的共鸣管口上装有用马达驱动旋转的“圆碟”，因此它在击奏时会产生颤音效果。它在爵士乐中用得很多。

电子乐器

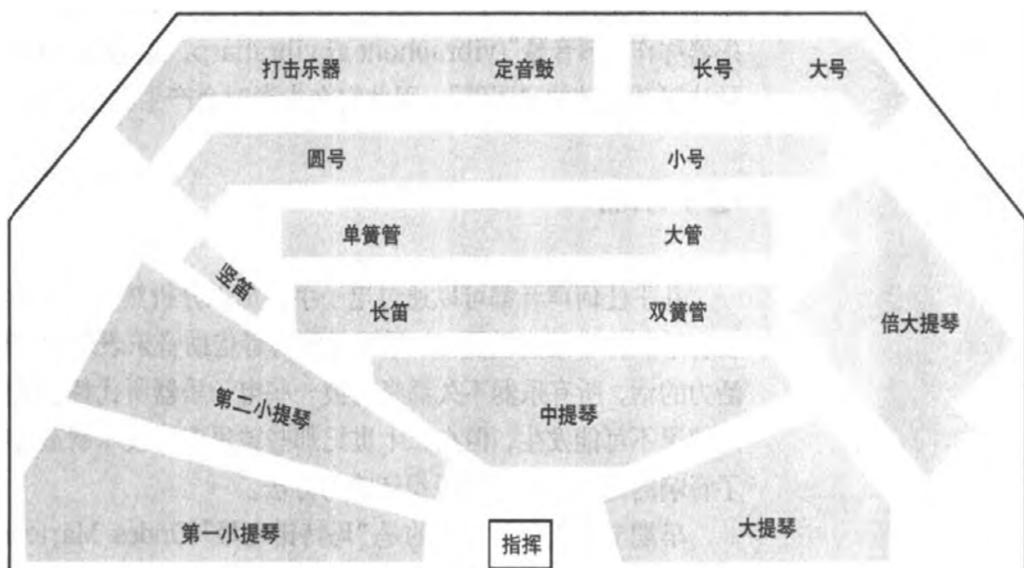
几乎任何声音都可以通过电子手段加以分析然后被制造出来。如果不是人的因素在音乐创作中最为重要，如果不是演奏者借助音乐表现的各种传统赋予音乐以意义和活力的话，所有乐器不久都将会被一些电子乐器所代替。虽然这种电子乐器包打天下的情况不可能发生，但在二十世纪那些曾用电子技术制造音响的人，已经极大地扩展了音响的范围、增加了组织音响的方法。

早期电子乐器最主要的是“玛特诺电琴”(Ondes Martenot)，它是用一个键盘和一个控制盘来操作的。它发出的是一种像没有个性的人的声音那样的平静柔和的声音。稍晚出现了电钢琴(electric piano)，它比真正的钢琴更能在某种程度上保持音的延续性。还出现了电吉他（由于摇滚乐而十分知名），它的共鸣效果因弦的振动借助了电子设备而被加强了。另外，还有电子管风琴(前面已作介绍)。在电子乐器中，值得一提的还有录音机。富有发明天才和想像力的音乐人可能会用它制造和形成新的乐音。最晚出现的是音响合成器(synthesizer)。音响合成器具有生成各种音响或修改现有音响的无限潜力。我们正进入一个创造音响的新世界——一个使作曲家感到鼓舞的前景，然而，创造以前从未听到过的音响与创作新鲜、有独创性并有价值的音乐是两回事。

管弦乐队、乐队和合奏团(组)

管弦乐队

我们知道，管弦乐队的形成可追溯到十七世纪后期和十八世纪初期，那时固定的乐师小组开始受雇在歌剧院和宫廷内演奏。早在1626年，一个由24个弦乐演奏者组成的乐队已被法国路易十三国王召集起来。后来，在弦乐中又增加了管乐演奏者，这些管乐演奏者常常是从当地的军乐队中召来的。管弦乐队规模的变化很大，它完全取决于出资者或雇用机构的财富多少、要演奏的音乐种类和演出场地的大小。不过，总的来说，十八世纪中期的管弦乐队，或许可以设想有十二个小提琴手、八个其他弦乐演奏者、一个长笛、两个双簧管、两个大管、两个圆号和一架作伴奏用(即“通奏低音”)的竖琴，而在重要的场合，还会有一对小号和一对定音鼓。到了十九世纪初，使用的音乐厅更大了，创作的乐曲更加宏伟了，歌剧院和音乐厅中的管弦乐队很可能有二十四把小提琴，十把中提琴，大提琴和倍大提琴各六把，长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号、小号、定音鼓各两个，以及需要时另外附加的几种乐器——短笛、一二支圆号、两三支长号。一个典型的现代大型管弦乐队可能有三十二把小提琴(分为十六把第一小提琴、十六把第二小提琴)，十四把中提琴，十二把大提琴和十把倍大提琴，连同一支短笛和三支长笛，三支双簧管和一支英国管，三支单簧管和一支低音单簧管，三支大



现代管弦乐队标准排列。

管和一支低音大管，六支圆号，三支小号，三支长号和一支大号，两架竖琴和四至六个打击乐器。

一支现代管弦乐队在音乐舞台上的排列方法，见上图。过去一般把两组小提琴分列在指挥的两边，以便音乐中的答句来自不同的方向，但是，演奏者更喜欢图中所示的排列，因为这更有利于他们合奏时的准确配合。

乐 队

管乐队的历史可以追溯到中世纪，因为那时出现了城镇乐师(名称“waits”即公共乐师——译注)的职业。文艺复兴时期还出现了由肖姆管、小号和鼓组成的军乐队。在十七世纪有短号和古长号组成的典礼乐队，同时还有演奏大小不同的各种类型的双簧

欣赏提示II.A

布里顿：《青少年管弦乐队指南》，OP.34(1946)

本杰明·布里顿(1913—1976)为一部有关管弦乐队的电影创作了音乐《青少年管弦乐队指南》。它采用了主题与变奏的形式。主题是亨利·珀塞尔1695年为话剧《阿卜代拉泽》所写的一首舞曲。

主题(例i)在六个短小段中呈现出来，第一段和最后一段是相同的，这两段都是为整个乐队谱写的。中间几段中，第一段为木管乐器而写，第二段为铜管乐器而写，第三段为弦乐(包括竖琴)而写，最后一段是为打击乐器而写。现在变奏开始：

A.两只长笛竞相追赶，升向它们音域的顶部；接着，短笛以高音的颤音进入，然后这三件乐器一起急速下冲。

B.双簧管组，其中一对以最大的热情表现着它们自己。

C.单簧管以短暂的琶音，戏嬉般地发出咯咯声，然后在更多的琶音出现之前，有一充满了表情的片刻突然横扫单簧管音域的大部分。

D.大管以一段傲慢而稍带险恶气氛的进行曲开始，然后是第一大管在进行曲再现之前热烈而且富有表情的演奏。

E.以波兰舞曲“波洛奈兹”节奏进行的明亮而活泼的变奏：小提琴组急速地奔向一个高音，然后奏出一些强有力的和弦，随之而来的是渐渐变弱的乐句，第一小提琴组同第二小提琴组相互叠加。
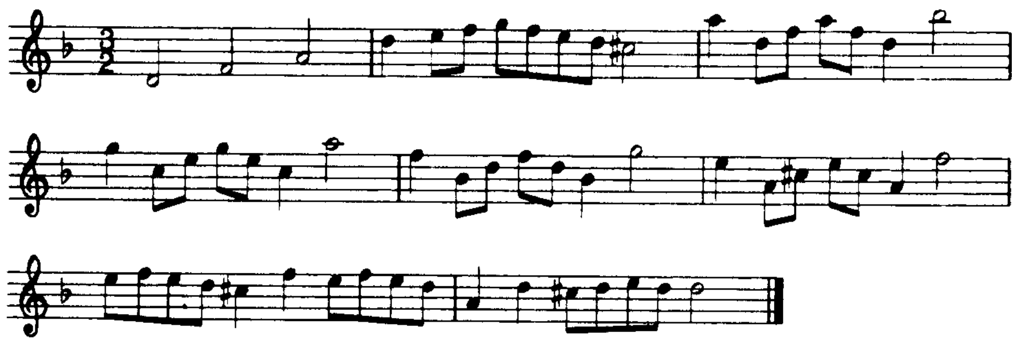
F.中提琴的一长段稍慢而颇哀怨的旋律。

G.大提琴奏出一段温柔、亲切的旋律。
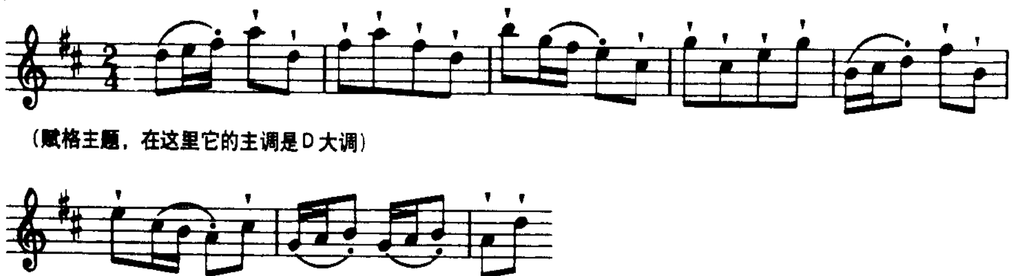
H.倍大提琴，好像一步一步地登上它音域的顶峰，然后在那里奏出一段旋律，接着又回到下面。

I.在柔和的弦乐伴奏下，竖琴奏出丰美的和弦与琶音。

例.i



例.ii



(赋格主题，在这里它的主调是D大调)

J.一系列圆号发出的号声，提醒我们这些是打猎时用的乐器，首先上行，到达一系列多彩的和弦，然后又下行。

K.小号忙碌而又紧张地喋喋不休。

L.现在厚重的铜管进入：首先是长号奏一段雄壮的旋律，接着是大号在低音区中再现这一旋律，最后是长号与大号似乎进入争吵，不过争吵终于在和好中结束。

M.这里是打击乐器轮流演奏。1.定音鼓，可以听到三声不同的音；2.低沉（但无特定音高）的大鼓同咣咣作响的钹；3.嘈杂的铃鼓和叮叮当当的三角铁；4.小鼓的嗒嗒声与嘚嘚的中国木鱼声；5.木琴；6.响板尖锐、清脆的声音与锣的温和的隆隆声；7.响鞭的劈啪声；然后，这些乐器一起合奏。

最后，整个管弦乐队在一首赋格中又凑在一起，各种乐器按照我们刚刚听到的顺序依次进入。我们开始是在最上部，只有短笛（例ii）在响，长笛最先参加进来，然后是双簧管、单簧管和大管。现在木管乐器步入背景，同时弦乐器依次出现：小提琴（第一和第二小提琴）、中提琴、大提琴和倍大提琴，随后是竖琴。下面是铜管乐进入，圆号与小号随之。末了，打击乐器参加进来，同时，较高声部的乐器继续它们同赋格主题的游戏，第一长号和圆号组在低音铜管乐器即弦乐组和大管的伴奏下，以较慢的速度奏出最初的变奏主题，小号所增加的明亮把乐曲带入了一个活泼、有力的结尾。

管的双簧管乐队。然而到了十八世纪，单簧管由于其声音更为响亮并且便于在行军中演奏的优点，就像管弦乐队中的小提琴一样，它开始成为乐队的首要乐器。大的乐队可能有十支或十二支单簧管，连同其他木管乐器（短笛、长笛、双簧管、高音单簧管、大管、萨克斯管），并有相当大的一套铜管乐器（短号、小号、圆号、尤风宁号、长号和大号）以及打击乐器组，有时还有低音弦乐（大提琴、倍大提琴）。十九世纪和二十世纪工业社会中流行的铜管乐队，主要以短号和各种大小的大号为基础。

另一个重要的大型合奏团体是爵士乐队。爵士乐通常由一小组演奏，例如一个单簧管、一个小号、一个长号、一个萨克斯管，以及一个以钢琴、倍大提琴和包括鼓在内的打击乐组构成的节奏组。在“大乐队”(big band)的时代，“大乐队”可能包括萨克斯管

乐组	乐器
三重奏奏鸣曲	两把小提琴（或竖笛、长笛、双簧管，或一把小提琴和一支长笛等）和通奏低音
弦乐三重奏	小提琴、中提琴、大提琴
弦乐四重奏	两把小提琴，中提琴、大提琴各一
弦乐五重奏	弦乐四重奏加一把额外的中提琴或大提琴
钢琴三重奏	钢琴、小提琴、大提琴
钢琴四重奏	钢琴、小提琴、中提琴、大提琴
钢琴五重奏	钢琴、两个小提琴、中提琴、大提琴
小提琴奏鸣曲	小提琴、钢琴
大提琴奏鸣曲	大提琴、钢琴
管乐五重奏	长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号

(如果需要，萨克斯管手还要兼奏单簧管)、小号和长号各四五支，另外还有钢琴、吉他、倍大提琴和几个鼓。

室内乐合奏组

作曲家们已经为各种不同的乐器组合写过音乐。不过，有些组合是特别成功的标准组合，它们拥有数量众多并非常有吸引力的曲目。这些成功的标准组合分列于上表。室内乐原来不是在音乐厅中而是在室内即家庭的房间内演出的，其作品都是按照一个声部由一个人演奏这一方式写成的。



纽伦堡的城镇乐师在演奏三只肖姆管和一只古长号。绘画约1660年作。作者不详。藏于纽伦堡的国家图书馆。

第三章　音乐的结构

每一首音乐作品，从最简单的歌曲到最复杂的交响曲，若要听者听到的音乐是连贯的，就需要它有某种结构形式或称曲式。如同其他艺术一样，音乐的形式与其各种成份的安排有关。从听者的角度来说，主要是与辨认有关。正是通过你以前听到过的东西并对它们加以辨认，你才能够感知你所听到的是一件音乐作品，而不是连续和模糊的一系列互不联系的音响。

在本章第一部分，我们将研究作曲家们组织他们音乐的某些方法：他们曾用过哪些成份，他们又是怎样使用那些成份的。第二部分，我们将探讨音乐的样式即类型——交响曲、四重奏、清唱剧等等——从它们的结构和历史方面对其加以研究，指明每种类型的音乐中有哪些作曲家做出了特殊贡献。

音乐的形式

构成西方音乐的最基本的成份是旋律和调。很明显，最容易辨认的东西是你不久前听到过的旋律。作曲家总是用旋律的再现作为统一一首作品的形式和艺术上的手段。然而，音乐作品中的结构单位可能比一整段旋律短小得多。它可能是一个六个或七个音符的乐句，甚或是一到三个音符的动机(或称音型)，作曲家不断地使用它以便它能牢固地印在听众的脑海中并使乐曲具有统一感。主题一词常常被用来指作为一首作品基础的乐思。主题比动机更意味深长，它本身构成一个单位，但也能像动机一样产生音乐上的“冲突”或发展。

乐句，动机，主题
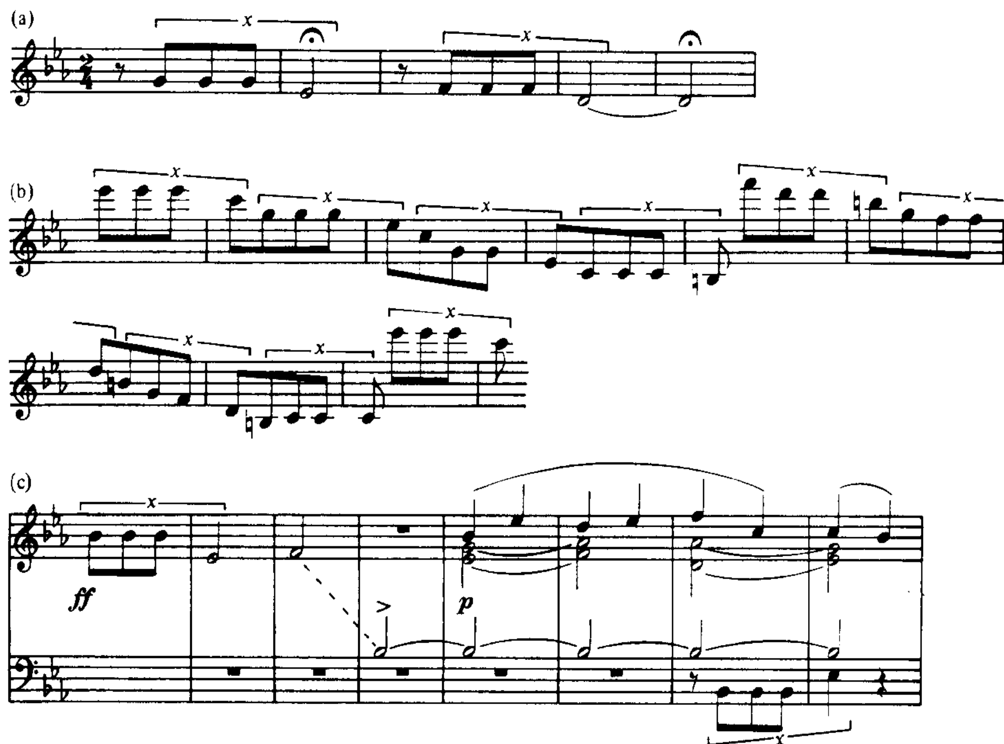
作曲家们使用这些不同的结构单位来阐明或清楚地表达其作品在不同层次上的设计。例如，一个15分钟长的乐章可能有三个主要的乐段，每段约五分钟，最后一段开头与第一段相似，而中间一段开头是同一材料的变体。在结构的更细的层次上，每段可以有若干旋律，其间还带有联接段。在更深的层次上，某些从伴奏部分和经过句也能听到的旋律中或许含有若干动机。以上总的叙述的大部分符合那些可能是最为有名的交响曲的第一乐章。贝多芬的《第五交响曲》中，作为开头陈述部基础的四个音符的节奏动机奠定了其整个乐章的基础，有时它提供主要材料，有时它被覆盖在伴奏中——虽然它总是使人感觉到它的存在。

这样的旋律设计只是作曲家使用的结构手法的一部分。下面所举贝多芬的例子可以说明，节奏成份可能比纯粹的旋律成份更为重要，他的四个音符音型的开始如例Ⅲ 1a所示。但是即使它在如此不同的一些形式中再现，它也仍然是清晰可辨的，正如例Ⅲ 1b所示。

调

比旋律次要的是调。正如我们在第一章中看到的那样，大部分西方音乐中都有拉向调性中心的强大引力。我们谈到一首D大调交响曲或一首降B小调协奏曲时，指的是

例III.1



其音乐使人感觉到前者有一种结束在D大调的和弦，后者有一种结束在降B小调的和弦上的自然倾向。我们还可看到，作曲家们在一个乐章的进程中会让他们的音乐转调，即改变调性。通常转入与本乐章主调关系相近的一个或更多的调，即转入那些含有许多与主调相同音符的调。一首C大调作品通常首先转入G大调，如我们在本书第15页所看到的，G大调使用了除一音(F♯代替F)外各音都与C大调相同的音。其他任何调均可依此类推。这种转调的例子可在第一章我们讨论旋律所举的两个例子《星条旗》和《野玫瑰》中看到。一例是从C到G，另一例是从G到D。一位即使仅有普通经验的听者，也会很快地觉察到这一特定的转调和这一转调在一首乐曲设计中的意义。听者也会开始注意到，当一首乐曲回到它主调的一些地方时，这些地方因此会有更大的结构意义。

为传达结构意义，作曲家们研究出了许多处理转调的巧妙方法，例如通过转入非常远的关系调以创造一种与主调的距离感，或者通过快速的改变调性来使听者感到困惑。作曲家们还可进一步使调和旋律配合在一起，并以此产生强有力的效果。在古典风格的主要曲式中，作曲家一般在一个乐章的三分之二或四分之三的地方移入主调，而且同时再引入开头的主题。这种“双回归”在结构上特别容易产生别具感染力的时刻。这种时刻有的还被作曲家通过和声手段予以加强，尤其是莫扎特。为了增强戏剧性，莫扎特有一种在这一时刻即将到来之前减少和声力量的方法——山周围的田野越是平坦，山峰越是显得更高。

和声和终止

在一个乐章的结构中，和声的使用还有其他一些方法。巴罗克 (baroque) 时代的作曲家们常常把整个乐章建立在一个固定的、反复再现的和声结构上(很像二十世纪的爵士乐，其旋律和节奏都是即兴的，但和声序列则是预先排定的)。在巴罗克时代，乐章往往在一条不断反复的低音声部线上面构建起来，这叫作“固定低音”(因为低音声部起了构成乐曲基础的作用)。我们将在后文中对固定低音作更充分的讨论。

作曲家还可用很多其他的作曲手法用以处理一个乐章的结构(甚至全套乐章)。各种

终止的使用——句逗或称停顿处——可以为听众勾画出一个乐章的外形轮廓。另一方面，如果作曲家愿意的话，他可以避免使用各种终止而借助一种控制因素的紧张度的增减而创造(如我们在前面所见到的瓦格纳在他成熟的歌剧中所做的那样)一种连续向前滚动的织体，使听众对于休息的期待不断受到阻遏。

定旋律

上述形式上的设计的大部分属于巴罗克、古典和浪漫主义时期，部分属于二十世纪。在中世纪和文艺复兴时期(即上溯至1600年左右)，主要的结构手法是“定旋律”(Cantus firmus，拉丁语，意思是固定的歌或固定的曲调)。这种手法是作曲家以一首特定的曲调作为他作品的基础，这一特定的曲调可以是由一人唱或一件乐器演奏很长的一些音，同时，围绕着这个曲调，另外的人则去演唱自由的行进较快的各个声部；或者把这特定的曲调用另一方式揉进织体之内，或者仅是以加花的形式演唱它。在某些中世纪的音乐中，固定曲调可能以不断反复的节奏型被重复数遍，这称作“等节奏型(isorhythm)，它赋予乐曲一定的统一性。固定曲调一般是从教会草定的圣咏或素歌的传统曲目中挑选出来的，其中的每一曲调都与特定的礼拜仪式相联系(教堂规定的礼拜形式)，因此，这类音乐包含着一种集会教徒所熟悉的音乐成份。后来，在宗教改革之后，德国的路德教建立起一套同样为大家所熟悉的赞美诗曲调的曲目，被称为“众赞歌”(chorale)。作曲家们可以用众赞歌作为基础，创作他们的音乐如“康塔塔”和管风琴前奏曲。正像被文艺复兴时期的天主教作曲家用作弥撒仪式的配乐或经文歌的一些曲调(如《武士歌》)，有些众赞歌是被改编的当时的民间歌曲。不管是宗教的还是世俗的，也不管是来自宗教仪礼还是民间的歌曲，其目的是同样的：为听众提供他们所熟悉的东西，并为作曲家的作品提供一个基础。

素 歌

众赞歌

十二音体系

二十世纪的音乐也有与此类似的地方。在这一世纪的初期，很多作曲家感到传统的调性体系已经不能再作为结构成分来使用了，有必要发明一套形式控制的新方法。这些最重要的新方法之一是勋伯格建立起来的十二音体系。十二音体系是把半音音阶中的十二个音按特定的不变的顺序排成一个音列作为音乐的结构单位，这一音列在整个作品中始终保持不变(例Ⅲ.2所示是勋伯格的第四“弦乐四重奏”的音列和以此为

例Ⅲ.2

基本的

逆行

上下倒置

倒置加逆行

基础的旋律)。音列不仅用在旋律上，还可以用在和声上(即在和弦和旋律中能同时听到这些音)；每一音都可以在低和高的音级上使用；整个音列可以移调(即只要它的音

程结构相同，它就可以在任何一音上开始)；音列不但可以按照它的基本形式演奏，也可以按照它的上下倒置或逆行形式，或兼用这两种形式来演奏。这种音高的序列组织原理，后来还被应用于音高之外的其他成分，如节奏值和力度级别。

当然，辨认一段旋律的逆行是非常困难的(单纯的上下翻转是困难的，既上下翻转又逆行实际上无法辨认)。勋伯格的主要目的不是为听众提供容易理解的东西，而是为作曲者提供一个作曲训练的基础。不管它是否为听众所感知，勋伯格及其同仁关心的是为他们的音乐提供一种内在的暗含的统一。这也是勋伯格及其同仁们所处的那个时代和地点的特征——弗洛伊德之后的维也纳对人类心灵的隐秘活动十分关心。

主要曲式

然而，在这里我们所关心的则是显而易见的音乐曲式，即能够帮助听众把握和理解一首音乐作品的结构。在以下各章里，我们将从历史的角度来分析作曲家们及其作品，并选出他们的一些音乐加以研究，还要对他们音乐的结构方式予以讨论。讨论将涉及描述一些具体规程的专门术语。现在就让我们看一看这些术语并概述一下它们在安排各种音乐成份上的意义。

二段体

“二段体”(Binary form)意思就是有两个组成部分的曲式。这一词可以适用于从短小的旋律(一首民歌，一首赞美诗曲调)到大篇幅的乐章的任何乐曲，只要它是由在某种意义上相互均衡的两个乐段组成的就行。最简单的例子是每一节歌词都以合唱结束的歌曲，如《共和国的战歌》(Battle Hymn of the Republic)或《斯开岛船歌》(Skye Boat Song)。在文艺复兴和巴洛克时期的音乐中，舞曲常常写成二段体，而且在巴洛克时期受到普遍喜爱的一些高雅的舞曲集，即那些以舞蹈节奏写成、但不是为舞蹈伴奏而是为人们欣赏的曲子中越来越多地使用二段体。极端的例子出现在J.S.巴赫的羽管键琴组曲中。那些往往很长的乐章，在调和旋律上倾向于按照下面一种固定格式：

旋律	A B:	‖	:A B
调	T D:	‖	:D T

A——**开头的主题**　　B——**结尾的主题**

T——**主调**　　D——**属调**

这样的乐章每一半都被重复，而听者总是在后一半开始时感受到一个新的开头——因为开头的主题换了新调(有时形式也不同，巴赫常常加以翻转)。在某些例子中，结尾的主题(B)仅由几个引向终止的音符组成，而在另外一些例子中它可能有数小节之长。使用这种形式的另一位巴洛克时期的作曲家是多梅尼科·斯卡拉蒂，他为羽管键琴写了550首奏鸣曲，其中大部分由单一的二段体乐章组成。他的奏鸣曲同巴赫的舞曲一样，乐章的后一段常常比前一段要长，同时，前一段的音乐一般直接从主调转入属调(如果音乐是小调则转入关系大调)，并在后一段中有可能触及许多的近关系调。

三段体

“三段体”(Tenary form)的意思是三部曲式，其形式为A—B—A(即第三部分与第一部分相同，或者至少非常相似)。这也是从民歌和赞美诗曲调甚至是儿歌中找到的形式，如《闪耀吧，小星星》(Twinkle twinkle little star)，还有一例是《只为我祝酒》(Drink

to me only)。这一在听过一段不同的音乐之后重现乐曲第一段的想法，当然是十分明显的，而且三段体已有很长的历史。巴洛克时期的奏鸣曲、歌剧及其他声乐形式的作曲家，曾经创作了很多三段体的歌曲或咏叹调。这种曲式称作“返始咏叹调”(da capo aria)，“返始”的意思是“从头再起”，指示表演者须回到开始的地方。在这些作品中，歌唱名家会以颤音和其他快速经过句来装饰重现的一段。古典交响曲中的“小步舞曲与三声中段”(minuet-and-trio)——通常是第三乐章——和室内乐作品都是三段体，因为在三声中段后是小步舞曲的重现。有时，小步舞曲和三声中段本身也是三段体，它包含(假定)八小节的a(后来再现)，再一个十六小节的b，然后又是a。一个“小步舞曲与三声中段”的乐章，可能实际上是三段体中套着三段体，因此：

A	B	A
aba	cdc	aba

三段体乐章的主结构通常是“封闭”的，即每段都以同一调开始和结束。

回旋曲式

回旋(rondo)曲式是三段体的自然延伸。在这一曲式中，音乐的主段再现两次或更多，它的安排，最低限度是A—B—A—C—A(长一些的例子可能表现为A—B—A—C—A—D—A或A—B—A—C—A—B′—A(以B′作为B的变体)。这一曲式可以追溯到十七世纪，那时，它特别受在法国工作的羽管键琴作曲家们的喜爱。他们中最后也是最有造诣的一位是十八世纪初期的弗朗索瓦·库普兰。他的一些具有特殊风格的作品可能典型地表现为八小节的主段，二至三个八至十二小节的插段(介乎中间的B、C或D段)。古典时期的作曲家们如海顿、莫扎特、贝多芬等使用回旋曲式的规模更大了，通常把它作为奏鸣曲、室内乐作品和管弦乐作品的最后乐章。“回旋”一词，实际已变得与“终乐章”(finale)几乎相同，以致作曲家们时常把它写在终乐章上边，即使这一乐章并非回旋曲式，特别是当这一乐章具有相当轻松愉快的性格特点时。回旋曲式的一个特点是，A段的几次重现都用的是主调，而插段则一般是近关系调，如属调或关系小调／大调。(贝多芬偶然让回旋曲主题以不同的调返回，不过那总是为了造成迷惑听者的效果。)下面是回旋曲式乐章的模式图：

1.旋律	A	B	A	C	A		
调	T	D	T	M	T		
2.旋律	A	B	A	C	A	B	A
调	T	D	T	S	T	T	T
3.旋律	A	B	A	C	A	D	A
	aba		a		a		aba
调	T	D	T	M	T	S	T

M—关系调 S—下属调

(在上面的这一格式中，回旋曲主题本身也是三段体，但只有两次是完整的)

奏鸣曲式

奏鸣曲式是古典时期和浪漫主义时期最重要的曲式。它在十八世纪中叶以后不久

左页彩图 12世纪到14世纪出版的用德语印刷的本笃会交替圣歌集中的一页纽姆谱。卡尔斯鲁厄、巴迪谢斯州立图书馆藏。

形成，直到二十世纪中叶仍以不同的变化形式被使用。与所有音乐形式所经历的演变过程一样，它的演变是为了适应其时代的音乐风格。它的基本样式不是灌铸作曲家乐思的模子或让作曲家的乐思适应业已存在的模型，而是乐思本身个性发展的自然结果。奏鸣曲式共有三个主要部分：呈示部、展开部和再现部。下面是它的基本形式：

显示部	展开部	再现部
A B	A / B	A B
T D	变化不同	T T

另外，也许还有一个开头的引子和一个结束的尾声，但它们并不影响其基本轮廓或乐章的结构原理。

呈示部"揭露"即展示乐章的主题材料。呈示部被分为两个主题组A与B，有时也被称作两个主题。依照奏鸣曲各个乐章的规模（从一分钟到半小时不等），每个主题也许仅是一个旋律或一组旋律，或者是几乎没有旋律的动机集合。本书后文对奏鸣曲式的几个实例进行了讨论，并附有详细的欣赏提示。在每个实例中，对题材性质的掌握和处理方法都十分不同(实例是海顿的"第104交响曲"，贝多芬的"第三交响曲"，舒伯特的"C大调弦乐五重奏"，布拉姆斯的"第一交响曲"和柴科夫斯基的"第四交响曲")。所有实例的一个共同点是第一主题的材料均为作品使用的主调，而第二主题的材料均为辅调，即它一般在大调作品中为属调或在小调作品中为关系大调。在两个主题之间可能出现对比(有些作曲家倾向于在第一主题中使用生气勃勃、富有"阳刚之气"的主旋律，而在第二主题中使用较温和较抒情的具有"阴柔之美"的主旋律)，不过两组主旋律的调性之间总是存在着对比。

呈示部一般都结束在属调上，随后是展开部。展开部通常使用从呈示部中选出的材料(它可能是第一主题的，也可能是第二主题的，或者两者兼有)，并加以展开。没有确定的规程。主题可能被分解为碎片，并用作问答句的材料。主题也可能被处理成对位的形式；主题中的乐句可能在不同的音高上再现；主题也可用作新乐思的起点。展开部的音乐很可能延伸到许多调，甚至用于远关系调。展开部常常可以提供一个活泼的令人激动的高潮。

然而，正是再现部的到来才形成了主要的高潮，因为调转回到乐章开始的主调，旋律也回到乐章开始的旋律，形成了"双返回"(double return)。再现部的基本特征在它本身内部，第二主题的材料这时以主调返回。这样做，是为了解决它在呈示部曾以主调以外的其他调作最初呈现时所形成的紧张。这会使有经验的听者意识到一种回家感，并认识到离这一乐章的结束不会很远了。在一个大乐章中如贝多芬第三交响曲中的第一乐章便是一个范例，常常有一个具有实质意义的结尾，它有助于听众形成完全的终止感。

构成奏鸣曲形式的原理(以两个调呈现材料和通过用主调再现属调的材料来解决所造成的紧张）也贯穿在古典时期和浪漫主义时期的其他很多音乐形式中。其中一个重要的例子是回旋奏鸣曲式，第50页上(2)的形式即一实例。在这一例中，B段的材料第一次以属调呈现，而第二次呈现则是主调。如果A段的材料在第二次和第四次的出现被省略(而作曲家的确有时省略这一个或另一个)，并且如果C段的材料类同于一个展开部，那么它的形式将与奏鸣曲的形式完全一致。另一个介乎奏鸣曲和回旋曲之间的变

体采取下列形式：

材料	A	B	A	C	B′	A	V—可变的
调	T	D	T	V	T	T	

利都奈罗

“利都奈罗”(ritornello)曲式，巴洛克协奏曲第一乐章的标准曲式，是奏鸣曲式开始适用于其中的另一种形式。因为建立在重现主题上，这一曲式与回旋曲式有点相像。然而，在这一曲式中主题并不总是以主调再现，如奏鸣曲式一样，实际上它用主调出现时，便预示着乐章将近结束，下面是它的标准形式：

管弦乐队或独奏	O	S	O′	S	O′	S	O	
调	T	T–D	D	D–M	M	M–T	T	

O—管弦乐队　　T—主调

S—独奏　　D—属调

M—关系小调或其他调

在这一曲式的设计中，以管弦乐队开始并以管弦乐队结束、对主要材料作了完整陈述的乐章称作“利都奈罗”(O)；在这种乐章中还有对利都奈罗作个别陈述的O′。独奏者有三个主要段要演奏，这三段音乐很可能要发生转调。独奏者演奏的材料可以是从利都奈罗主题中衍生出来的，而且都要求演奏者具有高超的技巧。(本书后文中所讨论的一些实例是维瓦尔迪的《协奏曲》Op.3 No.6和巴赫的《勃兰登堡协奏曲》No.4) 这一基本曲式的设计不仅被巴洛克后期的作曲家用于协奏曲的乐章，而且也被用于他们的歌剧和康塔塔的宣叙调中。在古典时期，由于在开头的利都奈罗和第一独奏段中包含了第二主题材料，这一利都奈罗曲式被扩大了，如奏鸣曲式一样(关于利都奈罗——奏鸣曲式，见232页“欣赏提示”中莫扎特的G大调钢琴协奏曲中的第一乐章)，这一曲式中的第二主题材料在乐章结束时以主调再现。

变奏曲，固定低音

变奏曲式是各个时代的音乐都一直使用的曲式。它的原理很简单：首先陈述一个主题，然后加以装饰并以各种方式加以发挥。这种把一个主题加以变化的想法，如同远在中世纪时就已出现的根据素歌创作音乐的接近于变奏手法的手法。在文艺复兴时期的音乐中，变奏曲式十分流行，例如英国作曲家威廉·伯德曾为维吉那琴(virginal)写了许多著名曲调变奏曲。巴洛克时期，北欧的路德教作曲家们发明了在管风琴上对众赞歌曲调加以变奏的方法，在这一种曲目中，巴赫做出了突出贡献。在这一时期另一种使用得很多的变奏手法是固定低音。固定低音即在听到的不同的旋律之下配上一种反复出现的伴奏低音型。作曲家们使用了很多种标准的固定低音型。这些固定低音型常常与一些特定场合相关——例如，例Ⅲ.3a中所示下行的四个音符低音声部是用在歌剧的哀伤场景或一般悲伤的音乐，而例Ⅲ.3b则是与舞蹈音乐相联系(这是著名曲调
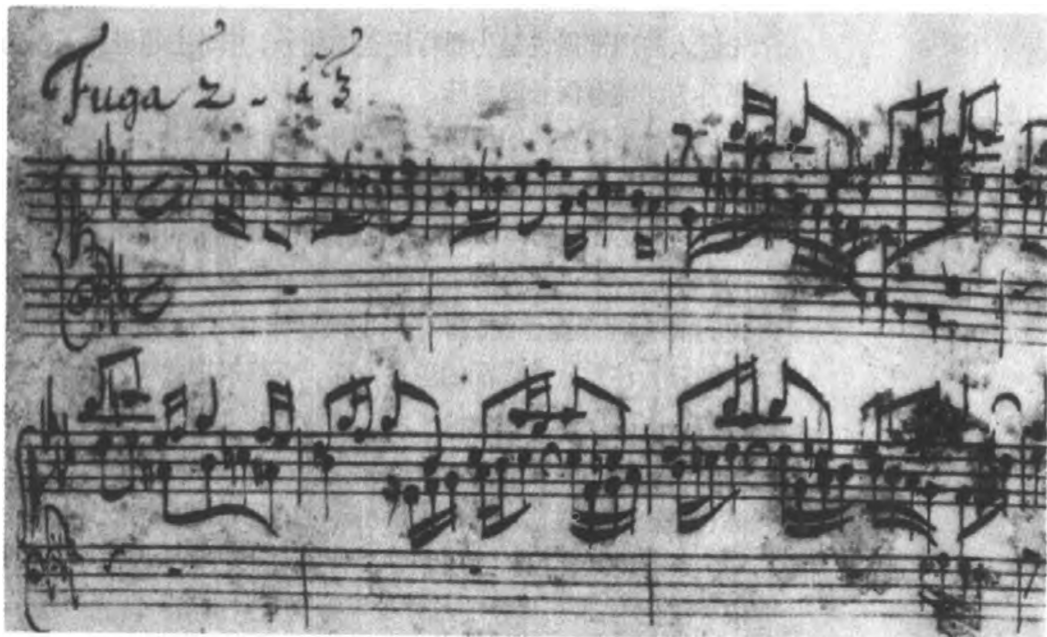
例Ⅲ.3



《绿袖子》的低音声部，前半部分也是《我们怎样对待这个喝醉的水手》一曲的低音声部)。一个更为多彩的例3a的变体用作珀塞尔歌剧《狄朵与埃涅阿斯》中。狄朵的悲歌的固定低音(见第148-149页“欣赏提示”)。珀塞尔和巴赫是固定低音的两位最重要的大师。巴赫的贡献中有单为小提琴写的一个著名乐章(一首“夏空”舞曲，使用了传统上与固定低音相关的舞蹈节奏)和他为羽管键琴写的《戈尔德堡变奏曲》，这是他的最长的一部器乐作品(长达一个半小时),其中每一段三十分钟的变奏都建立在同一固定低音音型上，尽管这三段变奏在写法上、速度上和表情上都存在着极大的差异。

在古典时期，作曲家们更喜爱纯旋律型的变奏曲。例如莫扎特就写了若干套钢琴变奏曲，表现了他作为作曲家和钢琴家的高超技艺。通常一套变奏曲中前两首或前三首都很简单，与主题相距不远，听者容易听懂，后几首则越来越复杂，而且离原来的旋律越来越远(在我们所举海顿的例子如第220页“欣赏提示”，主题本身几乎没有变化，但当主题再现时，围绕着它的是不同的音乐)。贝多芬把这一原理向前推进一步，而布拉姆斯又向前推进一步，他们的变奏曲变得更像主题中动机的微型展开部而不仅是对旋律加以装饰和发挥。这两位作曲家以及在古典时期后期和浪漫主义时期的同代人所写的大部分变奏曲是为钢琴写的，不过，在室内乐和管弦乐作品中也有很多成套的大型变奏曲。贝多芬的《第九合唱交响曲》的终乐章是一组很长的变奏曲；布拉姆斯的最后一部交响曲(No.4)也是如此，而且重新采用了固定低音的手法。在十九世纪末写成的一套特别有趣的变奏曲是埃尔加的《谜语变奏曲》,其中每一变奏曲都被设计成描述他朋友中的一个。作曲家们常常写出自己的主题，然后处理成变奏曲，但有时使用有名的、现有的曲调或借用别的作曲家们的主题。例如布拉姆斯写的许多套变奏曲，使用了亨德尔、舒曼和帕格尼尼的主题(他选用的帕格尼尼主题也曾被许多作曲家所使用，其中包括帕格尼尼本人、李斯特和拉赫曼尼诺夫)。在二十世纪，以传统手法使用变奏曲式的作曲家有布里顿和科普兰，而勋伯格和威伯恩使用这一曲式的技法就不那么传统。

赋格，据说不是一种曲式而是一种写法。在某种意义上，这种说法是对的。然而



J.S.巴赫C小调赋格的开头部分。《平均律钢琴曲集》第一集，1722年的，作曲家手稿。藏于柏林德意志国家图书馆。

赋 格

的确存在很多可以称之为赋格的作品，而且它们有某些共同的特点。巴赫时代的赋格体现了十六世纪复调作曲家所用技法晚来的花期和第一个复调音乐的黄金时代。因此，简述这些技法以及它们引发的乐曲是有益的。

十六世纪复调音乐的基本原理是各个声部连续地唱同一歌词所配的同一音乐；但他们在不同的音高上唱，人们听到每一乐句在不同的音级上反复数次，像帕莱斯特里那的“短弥撒”的开头一样(见108页的“欣赏提示”)。各个声部似乎在互相模仿。这种体裁，正如我们已经看到的(见19页)常常被称作“模仿对位”。它在这一时期和巴洛克早期的器乐合奏(如称为“坎佐纳”、“幻想曲”或“利切卡尔”等乐曲形式)中普遍使用。赋格一词来自拉丁语fuga，是“追逐”或“追赶”的意思，原以它指称这类音乐的各种形式，后来成为一种标准形式。

十七世纪的很多键盘乐器作曲家为羽管键琴或管风琴写了赋格，其中有意大利的弗雷斯科巴尔迪、德国的弗罗贝格尔和布克斯特胡德。但巴赫的赋格作品是最有才智和独创性的。巴赫为管风琴写了许多赋格，但为羽管键琴写的赋格数量更多，其中包括两部带有前奏曲的集子，每一个大调和每一个小调都有一首作品(每集有24首作品，这一组常常称作“四十八首”)。

在巴赫和其他作曲家的赋格中，有他们通常遵守的某些规程。一首赋格一般以呈示部开始。在呈示部中它的主题——作为全曲基础的主旋律——相继在各声部中出现(声部一词指一首乐曲中的对位线，不仅在声乐作品中而且在器乐作品中被使用，巴赫的羽管键琴赋格作品中大部分使用三个或四个声部)。随着每一声部的进入，织体更加丰满，接着呈示部结束在终止式上，一般是在主调上。在赋格的剩余部分，主题很可能在任何声部，并在任何关系调上出现数次。在主题出现的中间有一些经过句，它们通常都很简短，被称作“插句”。这些插句一般都与主题存在着某种联系。

作曲家过去喜欢在他们的赋格中使用各种富有创造性的对位手法：例如有时主题可能以半速(或甚至以加倍的速度)出现，而且还可能有迭进式的主题进入，造成一种各声部相互拥护逼进的印象(被称作“密接和应”)。为构成高潮效果，这种手法过去普遍被使用。在赋格接近结束时，主题通常在主调上以鲜明的形象进入，表示出终结的姿态。赋格的主要特征也许是给人一种声部之间互相问答的感觉。在主题出现之后，首先进入的声部据说是为履行应答的任务，并对主题进行了模仿(并非总是精确的模仿)。应答一词确有深长的意味。

巴赫不仅在他的键盘乐曲(见192页“欣赏提示”中选自“四十八首”的一首)中，而且也在他的室内乐和管弦乐作品中(见173页“欣赏提示中”的协奏曲一例)使用赋格曲式。他还在他的声乐作品如他的一些康塔塔和他著名的B小调弥撒中写了赋格形式的合唱曲。不过，合唱赋格的最有名的代表人物应是巴赫的同代人亨德尔。亨德尔在他的清唱剧(根据圣经故事所写的戏剧作品)中运用他的戏剧感来表现作品的主旨。而巴赫则较为注重赋格作品的理性方面。亨德尔把赋格看作只是一种创造强烈戏剧效果的方法。他比巴赫更自由地使用了赋格，并且常常为了一个节奏强劲有力的或和声色彩鲜明的经过句而打破对位(关于他清唱剧中合唱赋格的例子见197页“欣赏提示”)。巴赫和亨德尔的时代以后，赋格在标准的音乐语言中的地位不那么重要了，但是作曲家们仍长时间地在宗教音乐和需要特殊效果的其他作品中继续使用着赋格，例如用以完成一组变奏曲(布里顿的《青少年管弦乐队指南》即为一例，见43页“欣赏提示”)。

音乐类型

管弦乐

交响曲

人们公认，管弦乐中最重要的一类是交响曲。交响曲一词本身仅意味着“一起发声”。最早的交响曲创作出现于十八世纪初期，即开始有公共音乐会的时期。最初，短小的管弦乐曲叫作序曲，被用作歌剧演出的开始，也作为音乐会的管弦乐节目演出。序曲常常分为三个不同的部分即三个乐章，第一乐章和终乐章为快速度，中间乐章为慢速度。这就是最初交响曲的形式，后来通常在慢乐章和终乐章之间加上了另外一个当时最流行的三拍子舞曲“小步舞曲”构成的乐章。

奥地利作曲家约瑟夫·海顿常常被称作交响曲之父，他在十八世纪后半叶创作了一百多部交响曲。很多其他的作曲家也曾创作了这类音乐，但是海顿全部的交响曲，特别是他在晚年为巴黎和伦敦演出所写的交响曲，代表了这类作品的基础(见217页“欣赏提示”)。在此时期，莫扎特写了大约五十部交响曲。这两位作曲家精心创作的交响曲在演奏时大约需要二十五分到三十分钟。后一代的交响曲作曲家以贝多芬为代表，他扩展了交响曲的形式，创作了长达四十五分钟的作品(见248页“欣赏提示”)。他的最后一部交响曲——第九交响曲——除管弦乐队之外还需要一支合唱队，其长度超过一小时。在这些古典的交响曲中，第一乐章——它有时有一个慢速度引子部分——通常是奏鸣曲式，并且是整个作品智慧的核心。慢乐章也经常是奏鸣曲式，不过海顿常常喜欢用变奏曲。小步舞曲乐章，一般是三段体。终乐章通常是奏鸣曲式或回旋奏鸣曲式。在早期的交响曲作品中，终乐章常常是短小而且分量轻的一个乐章，但是作曲家后来开始感到需要有某种能够与第一乐章取得平衡并在其中补充更有实质内容的音乐。他们还曾用更为活泼的谐谑曲来代替过小步舞曲。

作曲家们写一百或五十部交响曲的日子随着十八世纪的结束过去了。十九世纪的有分量的交响曲已经不是那种可以成打地创作的作品了。每一部作品都是独特个性的表现，而不像海顿的作品那样，只是一个小贵族一晚上随意的娱乐。贝多芬有九部交响曲，这一数量被认为是一个神奇数字，直到近期仍没有任何人敢于超过他。舒伯特完成了七部；舒曼写了四部，出于它们的灵感来源，其中一部题名为《春》(Spring)，另一部题名为《莱因》(Rhenish)。贝多芬的《田园》早已提示人们，交响曲可以不是“纯音乐”即不涉及音乐本身以外的任何事物的音乐(《田园》反映了贝多芬对乡村的感受)。法国的柏辽兹比贝多芬走得更远，他最有名的交响曲《幻想交响曲》有一个副标题为“一个艺术家生涯中的插曲”，并有一个贯串它五个乐章的主题，这一主题描述了他所爱的人和她的遭遇(见308页)。

根据一个故事或“情节”写交响曲的想法吸引了一些作曲家，而且不可避免地驱使他们离开了四个乐章的传统形式。然而，像布拉姆斯、柴科夫斯基和德沃夏克等一些作曲家仍然遵守着四个乐章的传统(见342页和353页“欣赏提示”)。在布鲁克纳和马勒手中，交响曲又被扩展到一小时或更长的时间。布鲁克纳仍然保持着四个乐章，而马勒却自由地改变乐章的数目，其交响曲大部分包含着有声乐的乐章(作品的“含义”是如此明确，以致要求有语词上的表达)。布鲁克纳和马勒每人都写了九部交响曲。西贝柳斯写了七部，其中最后一部是一高度集中的单一乐章的交响曲。斯特拉文斯基的两部成熟的交响曲稍为离开了交响曲的主要传统(见424页“欣赏提示”)。二十世纪传

统交响曲最优秀的部分出自肖斯塔科维奇之手，他写了十五部，其中有些是有标题的，有些是含有声乐的。在二十世纪，随着对调性的放弃，通常依靠调性对比作为结构支柱的交响曲失去了它过去曾占有的中心地位。但是作曲家们仍然常常把交响曲式看作是对管弦乐曲形式的最终考验。

交响诗

柏辽兹的《幻想交响曲》所沿袭的那条线变成了一个独立的分支——“交响诗”或“音诗”。李斯特写过数首这样的作品，其中大部分表现了他对文学作品或美术作品的反应：例如他的交响诗《哈姆雷特》即是对莎士比亚戏剧人物的召唤，尽管有一段描述了奥菲莉亚(莎剧《哈姆雷特》中的另一人物——译注)。数位捷克和俄罗斯作曲家也曾采用过这种体裁(例如穆索尔斯基的《荒山之夜》)，但交响诗这一体裁的首要代表人物是理查·施特劳斯，他创作了好几首非常生动的这类作品，有时还能够以色彩鲜明的描写性音乐述说故事(见382页“欣赏提示”)。

序曲

在十九世纪，与交响诗有着密切联系的是序曲。在十八世纪初期，有两种类型的序曲，一种为“快—慢—快”结构的意大利风格，如我们已看到的，它导致了交响曲的兴起；另一种是法国风格的，它由一个节奏跳动稍慢的乐章和继之而来的赋格，有时还有舞曲乐章组成。两者最初都是为戏剧音乐设计，用于晚会的开场，不过，大约在1800年以后，作曲家们倾向于为音乐会写作序曲。这些序曲一般都像是一些微型的交响诗。门德尔松所写的《仲夏夜之梦》序曲是一个很好的例子。这首序曲是从莎士比亚的戏剧中获得的灵感，但不是为该剧的演出设计的。而他的《赫布里底群岛》序曲却是受到苏格兰西海岸群岛美丽风光的启发而创作的。许多其他的作曲家，如布拉姆斯(《悲剧序曲》)和柴科夫斯基(《罗密欧与朱丽叶》)都曾写过音乐会用的序曲，一般是单乐章(常常为奏鸣曲式)。这些序曲和选自歌剧的序曲都在音乐厅中演出。

协奏曲

交响曲之外，另一种大型的管弦乐形式是协奏曲，它起始于十七世纪，是一种包含着一小组演奏者或演唱者与比它们大得多的一组对比表演的乐曲。在十八世纪初发展成独奏者与乐队的协奏曲和大协奏曲(concert grosso)。意大利作曲家维瓦尔迪是协奏曲的主要代表人物之一，他写了数百首协奏曲，其中很多是为独奏乐器(通常是小提琴)和管弦乐队写的，有些是为两个或更多的独奏者写的，称作大协奏曲。巴赫为羽管键琴和管弦乐队写了一些早期的键盘乐器协奏曲。巴赫和亨德尔(他写了一些管风琴协奏曲)两人，也都写了许多组优美的大协奏曲类型的作品。有些协奏曲是三个乐章(快—慢—快)，这是维瓦尔迪所一贯遵循的形式，但是亨德尔的却常常是四个或五个乐章。快乐章通常是利都奈罗曲式。

古典时期，由于把利都奈罗曲式和奏鸣曲式结合起来使用，协奏曲因此有了扩展。它的主要代表人物是莫扎特，他的二十一首钢琴与管弦乐队协奏曲属于他最精彩的作品之列。随着十九世纪的脚步，协奏曲日益成为演奏大师表现其技艺的工具——最初多是贝多芬的猛烈的钢琴协奏曲，然后是李斯特、舒曼、布拉姆斯和柴科夫斯基的作品。这一时期，小提琴协奏曲也十分盛行，贝多芬、门德尔松、布拉姆斯和柴科夫斯基等人创作了许多的光辉范例。莫扎特的协奏曲所表现的那种亲密的协同，被独奏者与管弦乐队全部重量的竭力抗争所代替，虽然我们知道独奏者一定要取胜，但这仍然是一场令人激动的竞赛，不管它是雷鸣般的钢琴，还是优雅而富有诗意的小提琴。另



BBC管弦乐团在伦敦皇家节日大厅的演奏。

外还有一些大提琴协奏曲和少量的管乐器协奏曲。几乎所有的协奏曲都是三个乐章、快—慢—快的形式。这一传统延续到二十世纪巴托克、贝尔格、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇的协奏曲作品中，他们每人都曾为小提琴和钢琴写了协奏曲，而巴托克还为管弦乐队写过一首协奏曲(见433页“欣赏提示”)，后者具有明显的协奏曲的形式和精神，但没有任何的独奏者。

室内乐

室内乐虽然现今在很多音乐会和独奏会上演奏，但它原本却不是让人欣赏的(室内乐一词意指在房间内演奏的音乐)。当时它是演奏它的人为了自娱而创作的。在十七世纪早期，主要的室内乐形式是一些同类乐器的组合，这些同类乐器常常是维奥尔琴或竖笛。它的曲目是由歌曲和幻想曲以及坎佐纳的改编曲组成的(或类似名称的作品)，一般采用对位风格或舞蹈节奏。另一个常用的名词为“奏鸣曲”，它仅指要奏出的作品(即“演奏的”——与要唱出的康塔塔相对而言)。我们在讨论奏鸣曲式时，已认识了这一名词——因为这种结构普遍被用于十八世纪晚期即古典时期的奏鸣曲的结构，所以它获得了这一名称。顾名思义，这一名词意味着或者是单为键盘乐曲(钢琴奏鸣曲)或者是为合奏而写的一首器乐曲。

三重奏

三重奏奏鸣曲这一体裁形成于十七世纪，开始普遍使用它是在小提琴问世之时。这一体裁通常使用两件旋律乐器(如小提琴、竖笛、长笛、双簧管，甚至木管号)和一件通奏低音乐器，并发展成为两类：教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲，前者是对位音乐，有四个乐章，慢—快—慢—快；后者由带有舞曲节奏的一组乐章构成。这一体裁的主要作

曲家是科雷利。亨德尔和巴赫也写过这种体裁的作品。这几位作曲家还为一件乐器和通奏低音乐器写过奏鸣曲。这种奏鸣曲特别受到演奏大师们的青睐，因为它使他们获得了表现其卓越技巧的机会。

小提琴奏鸣曲

上述一些曲式随着十八世纪音乐风格的改变而被放弃不用。由于钢琴开始成为家庭的主要乐器，主要的室内乐形式在一段时间内曾是小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲。莫扎特曾写过大约三十首这种奏鸣曲，在他后期的这种作品中，小提琴部分占有更突出的地位，而到了贝多芬时代，这一形式更变成小提琴与钢琴奏鸣曲。这一形式为十九和二十世纪的大部分头等作曲家，其中包括舒伯特、布拉姆斯和德彪西所采用。小提琴之外的其他乐器也同钢琴一起被用在奏鸣曲中，首先是大提琴(也是贝多芬和布拉姆斯的作品)，不过还有管乐器，如单簧管。二十世纪初期，欣德米特甚至为管弦乐队的每一种主要乐器甚至包括倍大提琴、英国管和大号与钢琴谱写了奏鸣曲。

带有钢琴的合奏

同奏鸣曲有关的钢琴与一种乐器合奏的若干形式称作钢琴三重奏、钢琴四重奏和钢琴五重奏，它们是钢琴与两件、三件和四件弦乐器在一起。这些形式都形成于十八世纪末。钢琴三重奏(钢琴、小提琴、大提琴)最受古典时期主要作曲家们的喜爱——海顿写了大约三十首，莫扎特和贝多芬各写了六首。舒伯特和门德尔松各有两个杰出的实例。而布拉姆斯也作出了贡献(除为单簧管和大提琴写了三重奏外，像贝多芬一样，他还使用圆号和小提琴写三重奏)。海顿和莫扎特一般采用三个乐章的形式(快—慢—快)，如他们的奏鸣曲一样。钢琴三重奏就像是带有两件乐器伴奏的钢琴奏鸣曲。后来，为音乐会和业余爱好者们写了同样多的三重奏的作曲家们，喜欢采用交响曲式的四个乐章的完全形式，即快—慢—小步舞曲／谐谑曲—快。

钢琴四重奏和钢琴五重奏使用与三重奏同样的乐章形式，但这两种形式的作品数量不多。莫扎特和贝多芬两人都写了一些四重奏，但他们仅有的钢琴五重奏却是双簧管、单簧管、大管、圆号和钢琴的特殊组合。舒曼和布拉姆斯都创作了钢琴四重奏和钢琴五重奏的作品；法国作曲家福雷也有同样的作品。

弦乐四重奏

在室内乐的所有形式中，占主要地位的是为两个小提琴、一个中提琴和一个大提琴所写的弦乐四重奏。像在交响曲的发展中一样，海顿在弦乐四重奏的发展中也占有中心地位。十八世纪五十年代，他写了他第一首弦乐四重奏，在1802—1803年他写了他最后一首弦乐四重奏，总共约七十首，其中包含了他最精妙、最优雅的音乐。他对莫扎特影响巨大(较莫扎特年长二十四岁)，莫扎特创作了二十六首弦乐四重奏，而其中最好的六首是献给海顿的。所有这些都是四乐章的作品，一般为快—慢—小步舞曲—快，虽然有时把小步舞曲置于第二乐章，慢乐章置于第三乐章。奏鸣曲实际上总是用于第一乐章，也常常用于慢乐章和终乐章(后者往往是一首回旋奏鸣曲)。变奏曲式的作品很适合弦乐四重奏的组合，作曲家们也常常使用它，但它一般被用在慢乐章和终乐章中——极少用于第一乐章。在第一乐章，奏鸣曲式的思辩性“问答”的性质看来是需要的，因为这一乐章总被看作是严肃的、有内在情感的、供高知识层听众欣赏的乐章。

贝多芬写了十七首弦乐四重奏，并大大扩展了这种曲式，把它从海顿时代的二十五分钟的长度延长到四十分钟或更长。贝多芬晚年的那些锐利、非常有创造性的四重

奏大部分放弃了四个乐章的形式，有一首多达七个乐章，而且在演奏中没有间断。这是一个很特殊的例子。后一代的作曲家们几乎总是写四个乐章的四重奏。几乎所有大作曲家都创作了弦乐四重奏，这里只提出几位最重要的：他们是舒伯特、门德尔松、舒曼、布拉姆斯、德沃夏克、威尔第、柴科夫斯基、德彪西、勋伯格、巴托克、肖斯塔科维奇。德彪西精致的、法国风格的织体和巴托克强劲而充满动力的写法及以民歌为基础的



科雷利的奏鸣曲集作品3(1689)的版权页，上有摩德纳的弗朗西斯二世的徽章。科雷利把此曲集题献给了弗朗西斯二世。

其他弦乐合奏



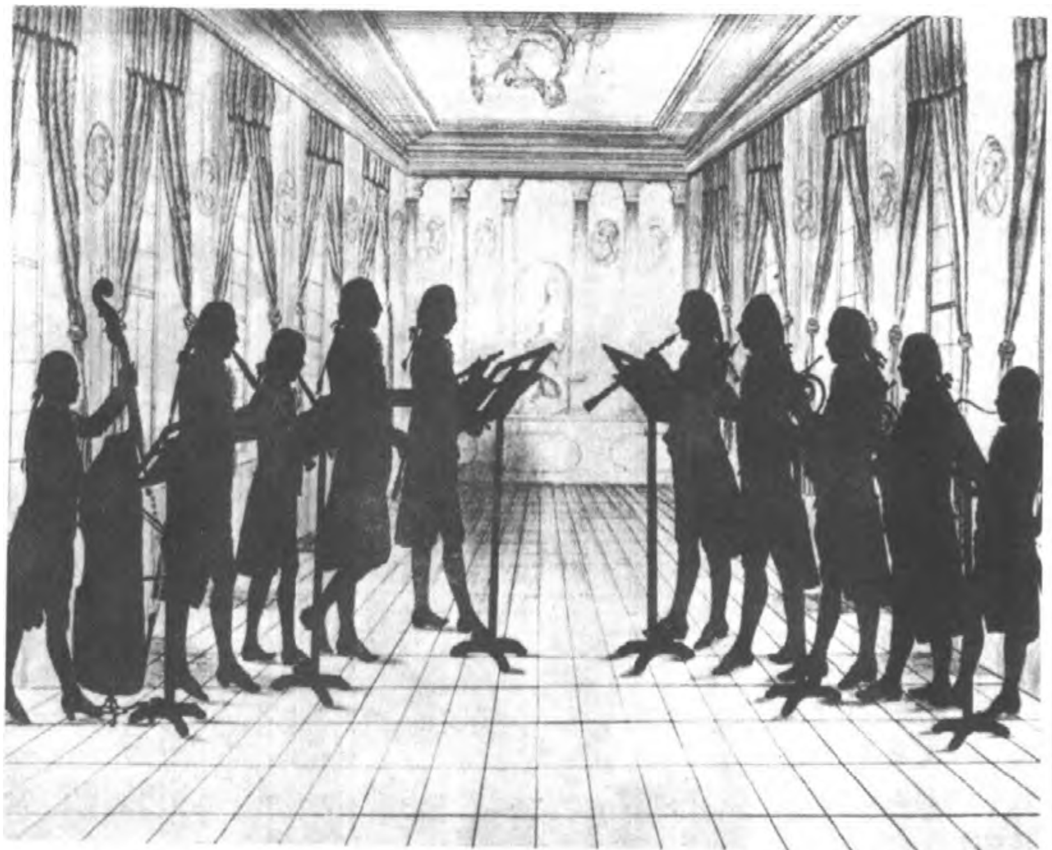
阿马迪乌斯四重奏：(自左至右)诺贝特·布雷宁、西格蒙德·尼赛尔、彼得·席德洛夫、马丁·洛维特。

节奏，扩大了四重奏主要的古典传统。

弦乐三重奏、五重奏、六重奏甚至八重奏，基本上与弦乐四重奏的历史相同。莫扎特、贝多芬和舒伯特都有弦乐三重奏的作品，但是对十九世纪的作曲家们来说，三重奏的音响过于单薄，而且直到二十世纪由于欣德米特、勋伯格和韦伯恩的原因，这一形式才又被认真地使用。弦乐五重奏的历史更为丰富。海顿的同代人、意大利的博凯里尼是第一位多产的弦乐五重奏作曲家，他创作了一百多首弦乐五重奏(另外创作了同样多的弦乐四重奏)，大部分是为两个小提琴、一个中提琴、两个大提琴写的。莫扎特写过六首弦乐五重奏(其中两首属于他最优秀的作品之列)，其中的作为附加的乐器是一个中提琴而不是大提琴。舒伯特的惟一的弦乐五重奏是他的最高成就之一，用了个大提琴(因而音响丰满)。门德尔松、布拉姆斯和德沃夏克也都写过弦乐五重奏。布拉姆斯以浓厚、丰富的织体为两个小提琴、两个中提琴和两个大提琴写了两首弦乐六重奏，而门德尔松曾创作过一首弦乐八重奏(四个小提琴、两个中提琴和两个大提琴)。

混合合奏

在音乐曲库中占较为次地位的是那些为管乐器所写的多种乐器作品。十八世纪晚期有大量的长笛四重奏(长笛、小提琴、中提琴和大提琴)，不过，单簧管异常美的音色和它与弦乐器融合的能力吸引莫扎特、韦伯和布拉姆斯为它写了一些优美的五重奏。贝多芬的七重奏和舒伯特的八重奏都使用了混合乐组(单簧管、大管、圆号和弦乐器)，并沿袭了十八世纪轻室内乐的一种“嬉游曲”传统。单就管乐器来说，流传至今的相当大的一套为当时的小乐队合奏而写的小夜曲式的十八世纪曲目，就用了两支双簧管、两支单簧管、两支大管和两支圆号。莫扎特、海顿和贝多芬都为这样的乐器组合写过作品。后来，管乐五重奏(长笛、双簧管、单簧管、大管和圆号)在较次要的作曲家和二十世纪的法国作曲家中普遍受到喜爱。



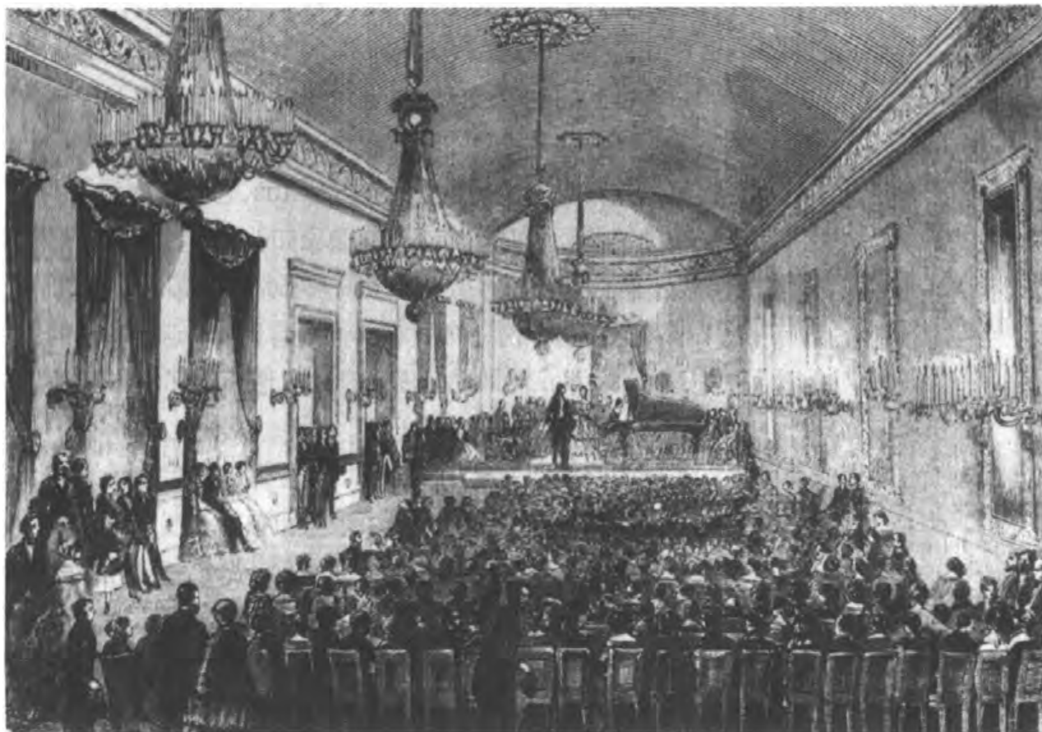
奥廷根－沃勒施坦王子的管乐队。金板面上的黑色画像。作于1791年的施罗斯哈尔堡。

键盘音乐

键盘音乐的各种传统至少可追溯到文艺复兴早期。从那时以来，大部分键盘音乐都是供教室使用，并且都是建立在教堂音乐传统曲调上的，不过，从十六世纪起，有了舞曲、民歌及宗教乐曲的改编曲。这种音乐是为那时既有的乐器而创作的，如管风琴(主要供宗教乐曲使用)和羽管键琴或维吉那琴(主要供舞曲音乐使用)。在十六世纪晚期和十七世纪早期的一大套英国维吉那琴曲目中，有舞曲、歌曲改编曲、成套的变奏曲、对位的乐曲以及“风俗画”式的乐曲（用以反映一种情绪、一个人的性格或诸如此类事物的音乐，与当时的风俗画极为相似)。十七世纪有四种主要的键盘作品类型。第一种：各种对位音乐作品。(称作随想曲、坎佐纳或利切卡尔的最为普通）常常在前面有一段风格绚丽多彩的乐曲,它可以被称为托卡塔或前奏曲(在巴赫的前奏曲和赋格曲中达到了它的最高点)。这类作品通常是为管风琴和羽管键琴写的。第二种：风俗画式的作品。它成为法国的特有的产品，而且受到巴赫的同代人法国作曲家弗朗索瓦·库普兰特别精细的处理。第三种：舞蹈组曲。舞曲一直是成对地演奏的(一般为慢一快)。在这一时期，舞曲已变得通常是把它们组成四首或五首为一套，常常是“阿勒芒德”舞曲—“库朗特”舞曲—“萨拉班德”舞曲—“吉格”舞曲(实质上是中速—快—慢—快)，另外在“萨拉班德”之后附加一首或两首舞曲(如小步舞曲、“加沃特”舞曲或“布雷”舞曲，关于这些舞曲的详细情况，见本书所附音乐术语表)。巴赫、亨德尔和库普兰都属于为羽管键琴写过组曲的作曲家之列(他们的这类曲集即以组曲命名)。第四种：合唱前奏曲。这是路德教的德国教堂使用的一种形式，如我们在48页上所见，其中的一首赞美诗被用作一首管风琴作品的基础：它可能被修饰过，或被穿插进音乐里，或听到的是以放慢的音符衬托着别的曲调，或者用作一首赋格的基础(参见183页上的实例)。

钢琴奏鸣曲

“奏鸣曲”一词是十七世纪末才开始在独奏键盘音乐中使用的，是指不属于其他任何组合形式的自由作品。为羽管键琴创作奏鸣曲的最主要的作曲家是多梅尼科·斯卡拉蒂，他在十八世纪的第二个二十五年中写了大量的单乐章作品，其中的一些风格泼辣而明亮。此后不久多乐章的奏鸣曲成为键盘乐的主要体裁。在它建立的过程中，主



肖邦常在这里演奏的巴黎普莱埃尔歌剧院。选自《插画集》。插画作于1855年6月9日。

要人物是巴赫的儿子们——在德国工作的卡尔·菲利普·埃马纽埃尔和在伦敦的约翰·克里斯蒂安。海顿写了五十多首钢琴奏鸣曲，莫扎特有近二十首，贝多芬有三十二首。这些钢琴奏鸣曲的绝大部分是通常的三个乐章形式——快—慢—快。第一乐章是奏鸣曲式，慢乐章是某种形式的三部曲式(这一乐章也可能是奏鸣曲式，虽然常常是简化了或省略了发展部的奏鸣曲式)，终乐章则是回旋曲式或回旋奏鸣曲式。变奏曲式有时也被采用，但较多地用于慢乐章和终乐章而较少用于第一乐章。

十九世纪的各种体裁

在十九世纪的作曲家中，舒伯特写了数首钢琴奏鸣曲，肖邦写了三首，布拉姆斯也写了三首。但是，扩展了的、纯器乐曲的各种形式对那时的作曲家并没有强烈的吸引力。而且这种奏鸣曲在浪漫主义钢琴音乐的伟大传统中并不占据中心位置。例如舒伯特写了一些他称为“即兴曲”或“音乐瞬间”的作品。门德尔松把他自己的一些作品称作“无词歌”。舒伯特把他大部分作品加上文学性的或暗示着音乐本身之外事物的标题，例如“蝴蝶”或“维也纳狂欢节上的逗乐”等。肖邦以他故乡波兰的舞曲形式(如“玛祖卡”或“波罗奈兹”)写了很多钢琴作品，他还使用了圆舞曲、练习曲(练习曲是为了加强钢琴技术的某些方面而创作的)和夜曲的形式。在夜曲中，他创造了一种梦幻般的浪漫气氛。李斯特的作品包括了每一种形式，有舞曲、纯音乐作品、气氛性的作品、文学性的作品(例如根据彼特拉克的十四行诗所写的乐曲)以及一首大型的单乐章的奏鸣曲。布拉姆斯较为朴素和传统，喜欢使用一些像间奏曲或随想曲的标题，但他也写了一些奏鸣曲和大量成套的贝多芬传统的变奏曲。

二十世纪的几位作曲家又有写奏鸣曲的，最值得注意的是两位俄罗斯作曲家：斯克里亚宾(他写了十首奏鸣曲，还写了难以计数的前奏曲和称作“诗”的作品)与普罗科菲耶夫(他完成了八首奏鸣曲)。意图给乐曲营造一种气氛的传统，很适合两位法国钢琴大师德彪西和拉威尔，也同样适用于他们的后继者梅西昂。梅西昂的作品主要塑造了宗教形象和鸟鸣世界。但这一传统并不适合布莱兹，他的三首钢琴奏鸣曲是扩展了的富有理性的逻辑严密的作品。勋伯格的钢琴作品仅仅是些“小品”，施托克豪森的钢琴作品也是如此。巴托克也只写了一首奏鸣曲，但创作了无数的钢琴小曲，其中的许多首是根据民歌而写的，也有很多是教学作品。

宗教音乐

宗教音乐的主要形式自十五世纪以来一直是罗马天主教的弥撒曲，它的早期演变和它的结构将在下一章中加以讨论。它的五个基本乐章形式——慈悲经(Kyrie)、荣耀经(Gloria)、信经(Credo)、圣哉经(Sanctus，连同降福经“Benedictus”)和羔羊经(Agnus)——曾为复调音乐时代所有大作曲家如迪费、若斯坎、帕莱斯特里那、拉絮斯和伯德所使用，而且他们的弥撒曲一般说来都是他们最有分量的作品(参见108页欣赏提示上帕莱斯特里纳的一例)。如我们前面所看到的，这一时期的作曲家都是根据一首“定旋律”(Cantus firmus)即固定曲调来构成他们的弥撒曲。定旋律以某些方式贯穿于整个作品并有助于使作品具有统一性。

弥 撒

虽然为弥撒配曲仍然在继续，但复调的弥撒曲传统在1600年左右结束了，不过，这时不仅使用了合唱，还使用了乐器和独唱。在十八世纪，弥撒曲作为一种音乐体裁在意大利尤其是德国南部和奥地利盛行。海顿和莫扎特为独奏者、合唱队和管弦乐队创作了数部弥撒曲；贝多芬写过两部，第二部《庄严弥撒》的规模太大，宗教仪式无法使用它，但是它在音乐厅里给人们的却是一个十分动人的夜晚。由于自十八世纪以来有少数的知名作曲家为教堂用弥撒谱曲的情况一直被延续了下来，“应该是这样”成

为近代关于教会、社会和音乐的一句评语，不过，有一些音乐会弥撒曲还是有价值的，例如斯特拉文斯基的作品。

安魂曲

一种特殊的弥撒是安魂曲，它是为死者所作的弥撒。为它谱曲的传统可追溯到1500年左右，但在那时，这一体裁并不具有十分重要的地位。十八世纪晚期，莫扎特写他著名的安魂曲时，这一体裁才开始变得较受重视。莫扎特去世时，他的安魂曲尚未完成。柏辽兹的篇幅巨大的安魂曲，同威尔第安魂曲的激情及地狱之火呈现出了一种十九世纪典型的对死亡的高度戏剧性的看法；他们的其他同代作曲家(李斯特、德沃夏克)也创作了令人注意的安魂曲，尤其是福雷，他还写了一首动人心弦的、非常优雅的安魂曲作品。布拉姆斯的《德意志安魂曲》并非一首真正的安魂曲，而是为《圣经》中与死亡和安慰有关的德文经句谱配的乐曲。布里顿的《战争安魂曲》中点缀了许多拉丁诗句和英文的讽刺战争的诗。

经文歌、赞美歌、教堂康塔塔

作为一种圣乐形式并与弥撒曲占有同等重要地位的是经文歌(motet)。它开始于十三世纪，那时经文(法语 mots，经文歌因此而得名)被配上以前没有歌词的乐句。这些经文歌演变成一些单独的音乐作品，其中有两个或三个声部，演唱的常常是不同的但又相互有关的经文，有时还以不同的语言演唱。到了十五世纪，经文歌已成为一种拉丁文宗教经文的复调音乐风格的配曲，最初一般是三个声部，后来是四五个或更多的声部。对歌词的选择取决于该经文歌在礼拜仪式中所处的位置。有时以定旋律作为基础。在十六世纪，复调的模仿风格使用得愈来愈多，例如若斯坎、拉絮斯(见104页欣赏提示)和帕莱斯特里那的音乐(甚至这种风格有时被称为“经文歌风格)就使用了它。在这个世纪晚些时候，作曲家如加布里埃利叔侄和蒙泰韦尔迪的经文歌，都采用了在音响和织体上有对比的更加生动的风格。

由于宗教改革，经文歌在英国被英语的赞美歌所取代。作曲家如柏德和吉本斯还有后来的珀塞尔都写过赞美歌作品。在英国和美国，赞美歌的历史绵延不断。在路德教的德国，经文歌的名称被保留下来，除了用一首众赞歌而非素歌作为定旋律外，总的形式也被保留了下来。十七世纪最主要作曲家是许茨，他的老师是沿着意大利风格发展的作曲家乔瓦尼·加布里埃利。十八世纪早期，巴赫为几个人声声部与一件乐器的低声部写过六首风格华丽、精致的经文歌。巴赫的宗教康塔塔具有更重要的意义。“康塔塔”一词虽然不是严格意义上的圣乐作品，但却是常被用于路德教派教堂的作品。巴赫的康塔塔——给我们留下了约二百首——代表了经文歌最高的成就。康塔塔虽然实际上不是礼拜仪式的一部分，但是它常被用在礼拜日或节日礼拜仪式上以表示虔敬，它的典型形式是由开头的合唱，两个或三个咏叹调(或者其中一个由二重唱代替)和一首作为结尾的众赞歌组成，所有各个部分都由宣叙调连接起来(参见180–185页上更充分的讨论)。在十七世纪后期的法国，路易十四宫廷仪礼中使用的经文歌的一种特殊传统被发展了起来，在那里，吕利及其门徒们创作了有大型合唱和富有表情的独唱的经文歌作品。经文歌自十八世纪以来，其历史没有得到连续发展。莫扎特及其他作曲家写过一些不同的经文歌，但没有确定的传统。

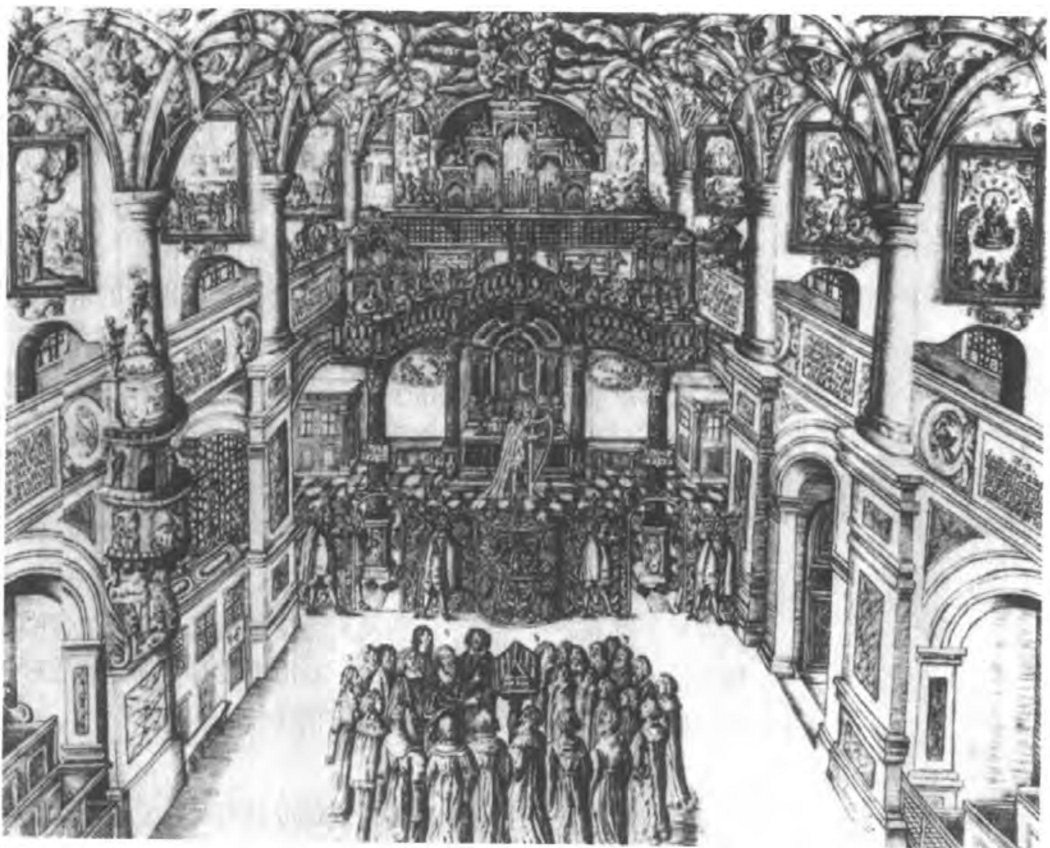
教堂礼拜仪式的一个重要组成部分是在每次复活节上讲述耶稣被钉死在十字架上



弥撒场景(可能是在勃艮第"善人腓力"的宫廷内)。选自《圣母玛丽亚的奇迹》(佛莱芒，1456年)的细密画。巴黎国家图书馆藏。

受难曲

的故事，而在这个仪式上常常要用到为耶稣受难谱写的受难曲。在文艺复兴时期，有一些受难曲，其中叙事者即传福音者和一些次要角色要吟唱他们的词句，而基督和民众的词句则是以多声部的合唱唱出的。另外一些受难曲则被整曲处理成多声部合唱。在十七世纪，许茨谱写了一些受难曲，其中讲说故事的部分和各个角色的词句都是用无伴奏的单旋律唱出，而民众的词句则由合唱队演唱。自十八世纪早期以来，巴赫及其同时代作曲家如亨德尔和泰勒曼写过许多杰出的受难曲。巴赫的受难曲是最佳的实例，它们的组成形式是叙说故事(用宣叙调，主唱者为传福音者，同时有包括基督在内的其他角色助唱)伴有宗教默祷的咏叹调、生气勃勃的民众同其他参与人群的合唱及在重要时刻使整体变得清晰而又庄严壮观的众赞歌(由会众唱)和大型合唱。从那时以来，



许茨在宫廷小教堂指挥德累斯顿宫廷乐队，选自《智慧歌曲集》中许茨的学生克里斯托夫·伯纳德所作雕刻画。这里看到的是1662年修复后的小教堂，这时许茨已不再是宫廷乐队的队长了。

一直有受难曲的新创作，而且有少量作品也很动人，不过没有一首能够达到巴赫那两首所具有的力量。

用音乐讲说宗教故事的不仅限于受难曲。在中世纪，宗教主题的戏剧经常在教堂演出，并伴有适当的唱诵音乐。就在文艺复兴时期结束时，随着反宗教改革，出现了一种重要的新音乐形式，称作清唱剧。清唱剧一词(oratoro)的意思是“祷告厅”，而清唱剧就是为在这样的房间里演出而设计的——不是礼拜仪式的一部分而是作为一次“心灵的体验”。1600年前后出现的一些早期实例，都包含着半唱半诵的讲说故事的配曲(即宣叙调)，伴随着剧中主要人物的歌曲和简短的合唱(“人物”可能是抽象的，如“善”或“诱惑”，这些清唱剧的大部分是道德故事，其中的邪恶终被宗教道德所克服)。

清唱剧

清唱剧起源于罗马，写清唱剧的最早的大师是十七世纪中叶的卡里西米，他根据圣经故事创作了合唱占重要地位的清唱剧作品。他的风格通过夏庞蒂埃传到了法国，但是通过亨德尔——他年轻时访问过意大利并接触到意大利的传统——清唱剧才真正地发展起来。在英国，十八世纪三十年代到四十年代期间，亨德尔创造了一种从英国合唱传统中吸收了咏叹调、宣叙调和合唱唱法的清唱剧的新风格，并创作了一组清唱剧的杰作(如《扫罗》、《弥赛亚》和《犹大 · 马加比》，例见197页“欣赏提示”)，代表着这种体裁作品的最高峰。像海顿、门德尔松和埃尔加后来的清唱剧一样，他的这些作品没有在教堂里表演过，而是在音乐会上被演出。这三个人都曾受到亨德尔的影响。

世俗音乐

歌唱是最基本的音乐活动。每个时代都有用歌曲表现其自身的独有方式。在这里，我们将提及主要的、性质明显不同的几种。

最古老的独唱歌曲曲目是十二世纪和十三世纪游吟艺人们(minstrels)如法国南部的吟唱诗人(troubadour)所创立的。他们的歌曲几乎都是对追求不到的爱人的一片痴情(见77页“欣赏提示”)的诉说。他们歌曲的形式都与他们所采用的诗一致，而且这些形式作为与多声部的“尚松”(chanson)不同的种类，一直沿用到进入文艺复兴时期以后相当长的时间。

尚 松

“尚松”一词(在法语中仅是歌曲的意思)指的是十五、十六世纪的一套数量众多且品种不同的曲目，它们大部分是三个人声声部，但也有理由认为这类作品也可能常常是用一个人声与两件乐器或两个人声与一件乐器演奏的。在十四世纪，最主要的“尚松”作曲家是马肖，在此后两个世纪中，重要的多声部“尚松”作曲家有迪费、奥克冈和拉絮斯。

牧 歌

与这种法国和荷兰歌曲形式等同的意大利歌曲是牧歌。牧歌这一名称最初用以指一种十四世纪歌曲的形式，一般为两个声部，兰德尼是这类歌曲的主要作曲家。在更大意义上，它还适用于十六世纪和十七世纪上半叶的一大套曲目，覆盖了从一个到八个甚至十个声部中任何数量声部的乐曲，不过，最普通的是四个或五个声部的作品。牧歌从十四世纪的诗人彼得拉克的诗中找到了艺术灵感，在音乐上，它把一种较早的“弗罗托拉”(frottola)形式作为了它的出发点。“弗罗托拉”是一种轻型的四声部歌曲。

牧歌在十六世纪中期和后期最为兴盛时，不仅具有模仿对位，而且有多种多样的织体能够微妙地并常常深透地表达歌词的意义。这一时期的牧歌主要作曲家有帕莱斯特里那、拉絮斯和安德烈亚 · 加布里埃利。在十六世纪的末年，牧歌的风格变得更为精致、更具戏剧性，非常着重色彩。马伦齐奥(见112页“欣赏提示”)、蒙泰韦尔迪和杰苏阿尔多是晚期牧歌的最重要的作曲家。牧歌形式传播到了意大利之外，特别是英

国，在那里它受到作曲家伯德、莫利和(后一代的)威尔克斯的拥护(见119页“欣赏提示”)。舞曲型的牧歌即芭蕾歌在英国尤受喜爱。

埃尔曲

在英国，另一种流行的、由一个人声声部与长笛或中提琴演奏的歌曲形式是“埃尔曲”(ayre或air)，它特别受到约翰·道兰德的培植(见123页“欣赏提示”)。在法国与它相等的有“宫廷埃尔曲”(air de cour或courtly air)。意大利与其相当的形式是“咏叹调”，在意大利咏叹调是称呼歌曲的标准词。

咏叹调

咏叹调是大型声乐作品，就如康塔塔或歌剧中的主要构件。在十七世纪，它可以采取各种不同的形式，有固定低音咏叹调、分节歌式的咏叹调(即每段歌词用相同的音乐)、A—B—B′曲式的咏叹调和这一世纪结束时出现的A—B—A曲式的返始咏叹调(da capo aria)。最后一种在十八世纪上半叶具有特别重要的意义，而且是巴赫在他的康塔塔、亨德尔在他的歌剧中使用的主要曲式。随着音乐形式在十八世纪下半叶的扩展，咏叹调需要缩简，A段的再现也变成了部分重现。这很快就导致咏叹调采取了奏鸣曲式的形式。一种新的、更具戏剧性的咏叹调类型出现了，其中有两个乐段，第一段慢，第二段快。这种形式最初仅使用于最重要的咏叹调，后来成为十九世纪歌剧中标准的形式，同时在这形式中常常为了对它的推动而插入另一个角色的演唱或合唱。然而，由于为剧情设计的音乐很大程度上受到戏剧情景的限定，所以咏叹调的标准形式后来实际上就消失了。

重唱
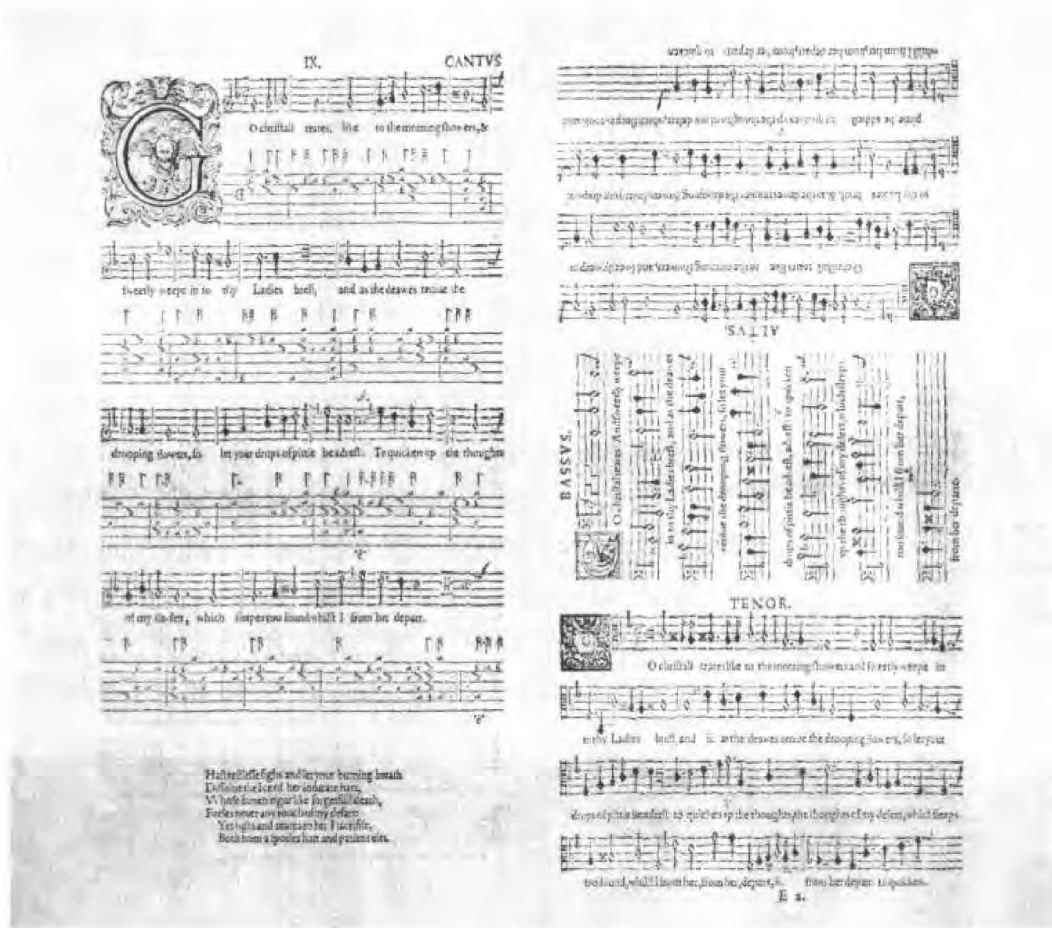
咏叹调在一部歌剧或其他任何大型的声乐作品中，都为个人情感的表现提供了机会。许多戏剧场景要求两个人情感的同时表现——最常见的当然是一对情人，但也有的是父与子或胜利者与失败者。在这样的情景中，作曲家会写一段二重唱，其形式像为两人写的咏叹调，两人可以自唱、一起唱，或者(一般是)既自唱也一齐唱。三个、四个或更多人的场景也是常见的，但在这种情况下，他们都一齐唱，例如在著名的贝多芬的歌剧《菲岱里奥》和威尔第的歌剧《利哥莱托》中的四重唱以及莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》中的三重唱和六重唱(见236页“欣赏提示”)，还有柏辽兹的歌剧《特洛伊人》中的七重唱。

宣叙调

这些大型重唱一般采用类似同一时期歌剧中咏叹调的形式，尽管对它们的设计在某种程度上会受到同时表现不同情感这一复杂问题的制约。这种合唱段时常可以体现出咏叹调很少能够做到的戏剧性效果，特别是在临终时。不过在歌剧中，起主要戏剧作用的东西常常出现在各个抒情段之间而不是抒情段之中，亦即出现在叙事和对话之间的部分，这一部分被称为宣叙调。宣叙调的歌词是用一种被恰当地描述为交谈的方式演唱的，速度可以很快(尤其是在喜歌剧中)并配有很轻的伴奏，或者利用夸张的说话的配曲加以强化，以传达强烈的情感。宣叙调原是意大利的产物，意大利语在宣叙调中用起来也最有效果。不过，它已通过各种方式被改变得适合其他语言的需要了。

康塔塔

除歌剧院之外，最重要的意大利声乐形式是康塔塔。康塔塔这一名称，如我们所见，是一个含义非常广泛的名称，但是在十七、十八世纪，它曾有明确的含义，指的是一个或两个人声与通奏低音，也可能伴随着另一种乐器(甚至一组乐器)。这一时期典型的意大利康塔塔——例如亚历山德罗·斯卡拉蒂或亨德尔所写的康塔塔——由两段或三段咏叹调构成，每段咏叹调前各加一段宣叙调。当然，在较长的康塔塔中，也有



约翰·道兰德的“流下晶莹的眼泪”，选自他的《歌曲集》第一集(1597)。各个声部按照“记事本”格式排列，以便作为牧歌，由坐在桌子周围的四个歌手演唱，或作为“埃尔曲”由高声部歌手按琉特琴符号记谱的伴奏谱演唱。

两个歌唱者交替演唱的咏叹调和最后合在一起的二重唱。所有这些康塔塔作品的主题几乎都是有关爱情的。

德国艺术曲

在德国，歌曲的鼎盛时代出现于十九世纪。德国和奥地利的作曲家们在此之前已经写过有伴奏的歌曲，但是随着德国文学在古典和浪漫主义时期的成熟，作曲家们才从诗歌中寻找到了充分的灵感并创造了称作“利得”的德国艺术歌曲(Lied意为“德语的歌曲”，复数是Lieder)。这一传统始见于莫扎特和贝多芬的歌曲，不过，是舒伯特找到了词与曲之间的新平衡，一种把词的意义融入音乐的新方法。舒伯特写了六百多首歌曲，其中有些是与故事有关的继叙咏(sequence)或声乐套曲，故事的内容是心灵上的而非肉体的历险。舒曼、布拉姆斯和沃尔夫继承了这一传统，又由施特劳斯和马勒把它带到了二十世纪。按德国艺术歌曲传统创作的歌曲的总体，像三个世纪以前的意大利牧歌的总体一样，代表了最丰富的人类情感的宝库之一。

德国艺术歌曲的传统与德语的实际发音有紧密的联系。不过在其他地方，也有相同的情况，最显著的，在法国有作曲家福雷、德彪西和普朗克的艺术歌曲(melodie)；在俄罗斯有穆索尔斯基的歌曲；英国在二十世纪初也有过歌曲的兴盛期。

戏剧音乐

戏剧音乐最主要的形式当然是歌剧。一部歌剧就是配上音乐在舞台上表演的戏剧，通常都有管弦乐的伴奏。它可以自始至终都是唱，也可能有一些说白的段落。

歌 剧

我们知道，歌剧形成于1600年前后，当时它是意大利北部的一些宫廷中供人数不多的贵族听众娱乐的形式。1637年，在威尼斯开设了第一家公共歌剧院。初期歌剧的主要作曲家有蒙泰韦尔迪和卡瓦利，他们的歌剧加强了对白的音乐性，同时，剧中人

物用更抒情的曲调表现了他们的情感，也有一些合唱段(采用了一种牧歌风格)和管弦乐队的间奏曲(有时是舞曲)。

十七世纪，罗马(这里上演过宗教内容的歌剧)和那不勒斯、威尼斯都是歌剧的重要中心。亚历山德罗·斯卡拉蒂是前两个城市的头面人物。在巴黎，吕利创立了法国歌剧。法国歌剧的风格受到了本土的深厚戏剧传统、法国人舞蹈以及路易十四喜爱的宏伟壮丽场面的影响。在汉堡建立了一家德国歌剧院，在伦敦用英语上演了一些歌剧。但是在整个十八世纪早期，意大利歌剧主宰了大半个欧洲。最初的歌剧建立在来自古典神话或历史的情节上，并用当时的精神对它们作了新的诠释。

《奥尔甫斯在阴间面对阎罗与珀耳基福涅》。约翰·迈克尔·赖斯布雷克(1694—1770)的钢笔加淡彩画。私人藏品。奥尔甫斯的传说是歌剧作曲家喜爱的题目。

十八世纪早期，歌剧演变成许多确定的样式。在意大利，正歌剧被规范为由叙述性的宣叙调连接起来的一系列的咏叹调。正歌剧总是涉及英雄的话题：一位阉人歌手的男主人公和一位女高音的女主人公。早些时候，正歌剧常包含一些普通人物的喜剧性场面，这时一种纯粹喜剧型的歌剧开始了创作，它的风格是情节较为紧凑、情绪较少激昂，内容讲述的是普通民众和他们的日常行为而非神圣的或英雄的行为。意大利歌剧继续以宣叙调作为对白，但这不适合其他语言。在德国，标准正歌剧形式是歌唱剧(singspiel)，颇似夹带歌唱的话剧。在英国也出现了与此类似的有说白的一种正歌剧



类型。英国还有叙事歌剧(ballad opera),它把当时的流行曲调配上新词交由演员演唱。然而，在德国和英国，意大利歌剧都有坚固的立足点。主要的宫廷和公共歌剧院中经常上演意大利语的正歌剧(如亨德尔的作品在伦敦)。只有法国保持了一种本民族语言的严肃歌剧传统(拉莫对此有显著的贡献)与较大众化的正歌剧(opera comique)平分秋色的局面。法国的正歌剧是在热闹的露天街市的剧场中发展起来的，有说白。

歌唱家在舞台上的支配地位(听众对他们的崇拜正像今天的观众一样),导致了人们把歌唱的才华置于其戏剧表现力之上。主要是在格鲁克的带领下，作曲家和为他们写剧本的作家通过强调戏和戏的表达对歌剧进行了“改革”。格鲁克的歌剧《奥尔费斯》1762年在维也纳首演。在十八世纪下半叶，正歌剧吸收了使其富有生气的重唱乐段(二重唱、四重唱等)，同时，正歌剧也引入了半严肃的角色。莫扎特的歌剧即当时最伟大的作品，说明了这种富有效果的结合。莫扎特写过两部在音乐上绚丽多彩、十分讲究的德国式的正歌剧作品。

在浪漫主义时代，由于韦伯是其早期最重要的作曲家，因此德国成了这个时代的主角，瓦格纳则登上了这一时代的顶峰。瓦格纳的大型作品把所有的技巧运用在一起。他的歌剧在音乐上采用了连续不断的写法，在咏叹调(表现情感)和宣叙调(叙事和交谈)之间没有那种传统的间断。同时，在意大利，二十世纪上半叶一直是理查·施特劳斯天才喜剧的天下。后来，威尔第以其掌握戏剧的巨大能力和对人声运用的感人手法成为地位可与瓦格纳相当的人物，他率真的音乐，使他获得了广泛的赞誉。

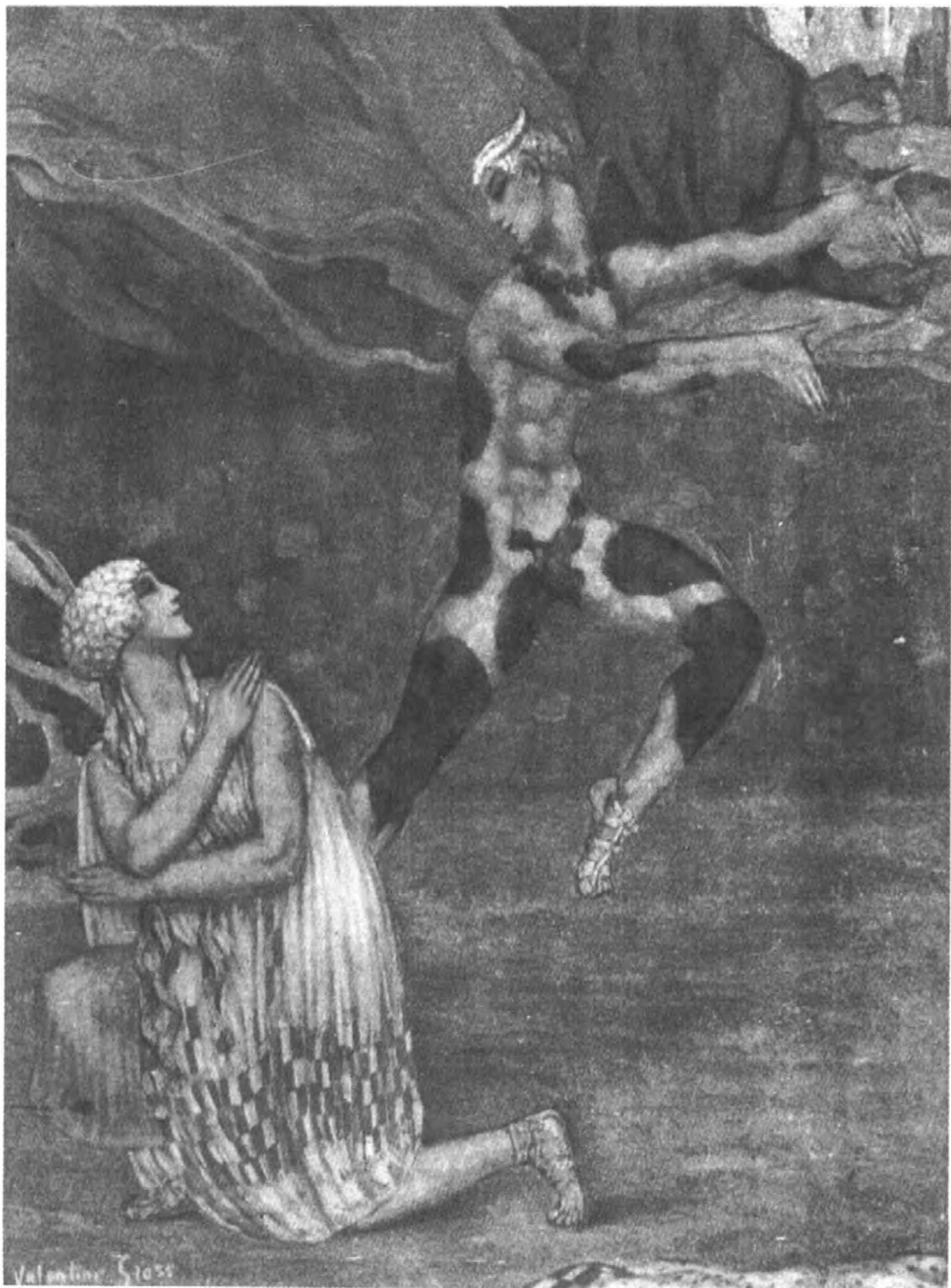
贯穿于整个歌剧史，所有的竞争——格鲁克与古老的意大利声乐传统、瓦格纳与威尔第——中都有词与曲的因素即戏剧的完整性与音乐的抗衡。这并不一定是一种真正的冲突，莫扎特的音乐就证明这一点。但是，歌剧改革者如格鲁克和瓦格纳一直要求摆脱歌剧的那些不自然的方面即有明确规定的咏叹调，因为在咏叹调中，对音乐的考虑被凌驾于对剧情的考虑之上。其实，任何处理方法都可以获得成功，其前提是实行者要有足够的天才。

在大革命后的法国，出现了一种以国家、政治或宗教为主题的“大歌剧”，罗西尼和威尔第对这类法语的歌剧做出过贡献，不过，真正重要的惟一出生于法国的法国作曲家是柏辽兹。在18世纪后期，另一种有说白的传统促使比才创作了《卡门》(它可能是一直最受欢迎的歌剧)，古诺和马斯内创作了他们成功的略有几分伤感的作品。一个俄罗斯的歌剧流派此时也出现了：除了柴科夫斯基的较传统的浪漫主义歌剧，还出现了穆索尔斯基的宏大史诗般的歌剧。

普契尼把意大利歌剧带进了二十世纪，他给威尔第的传统加入了更多的自然主义和伤感色彩。德彪西通过其惟一的但有极大影响的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》带来了一些新的观念。《佩利亚斯与梅丽桑德》是一部象征主义的歌剧，其中的各个人物几乎都不表现他们的情感，不断暗示出那些情感的是乐队。与此形成鲜明对比的是，理查·施特劳斯的早期歌剧和勋伯格、贝尔格的歌剧却偏爱一种强有力的、甚至是激烈的情感表现。贝尔格的歌剧如同亚纳切克、普罗科菲耶夫和布里顿的歌剧一样，也有自然主义的成分。他们的歌剧讲述的不是帝王们或英雄们的行为，而是普通男女日常生活中的苦恼。这些作曲家和近几十年的另外一些作曲家已经在音乐上采用了连续无间断的写法，尽管没有正规的咏叹调，但除了对白，其中的某些时刻更能使人物充分地表现自己。斯特拉文斯基是一个例外，他在他的大型的、重要的歌剧《浪子的历程》

中，有意地回到了较常规的十八世纪的风格(因为歌剧的主题来自那一时期)，同样，他根据希腊悲剧写作的“歌剧—清唱剧”《俄狄浦斯王》，也采用了正式的、华丽多彩的风格。然而近来一些作曲家已经感到歌剧的各种传统不能适应今天音乐戏剧发展的需要，他们正试图离开歌剧院，而到音乐厅、电视上、教堂里或其它什么地方发展音乐戏剧。

十九世纪下半叶，随着轻歌剧(operatta 或 light opera)的成长，歌剧有了重要的发展。轻歌剧是供文化程度较低的广大听众欣赏的一种独立的形式。由于维也纳的约翰·施特劳斯，巴黎的亚克奎斯·奥芬巴赫和伦敦的阿瑟·萨利文(仅举三个主要人物)，轻歌剧很快被发展成为一种普遍受喜爱的样式。轻歌剧的内容都是一些爱情的或伤感



瓦斯拉夫·尼任斯基在他根据德彪西的《牧神午后》改编的舞剧中扮演牧神。该舞剧是他为俄罗斯芭蕾舞团设计的。1912年在巴黎夏特莱剧场上演。瓦伦廷·格罗斯据莱昂·巴克斯特的舞台设计创作了此画。

的话题，常常带有一点讽刺和嘲弄的味道。西班牙和拉丁美洲有一种与它类同的形式——萨苏埃拉(zarzuela)。轻歌剧导致了音乐喜剧(musical comedy)或简称音乐剧(musical)的诞生。它早年主要盛行于纽约的百老汇和伦敦的西区，到二十世纪上半叶，成为美国大众文化的一种重要表现方式(见第十一章)。

配乐

音乐，当然在歌剧范畴之外也一直被用于其他戏剧。很多话剧需要使用配乐，以便为一些特定的场景制造气氛，另外剧情特殊需要的歌曲、合唱或舞蹈也都可能用到配乐。例如莎士比亚的话剧中就有许多组诗句是作为唱段而设计的。而且，这些诗句曾被谱过很多次曲。在所有的戏剧配乐中，以门德尔松为《仲夏夜之梦》所写的一些描述性的乐曲（包括一首夜曲、一首优雅的谐谑曲和婚礼进行曲）最为著名。

舞曲

舞蹈音乐也有悠久的传统。很多歌剧有芭蕾片断。特别在法国歌剧中，从吕利时代、拉莫时代到十九世纪，芭蕾片断可以很长而且占有重要地位。有时，这些片断仅是一些消遣性的东西(diversion)或间插歌舞(divertisment)，有时又是情节的中心。像歌剧一样，芭蕾舞剧在十八世纪中期也经历过“改革”，从主要是点缀性的艺术转变成一种有表现力的再现艺术(像在歌剧改革中一样，格鲁克在这个改革中也有一份功劳)。十九世纪浪漫派芭蕾舞剧的传统，由于柴科夫斯基的三部伟大作品《天鹅湖》、《睡美人》和《胡桃夹子》而达到了顶峰。舞剧监制人贾吉列夫把这一经典传统继续到了二十世纪，并为恢复这一艺术的生命力做了大量工作。他把一流的作曲家、舞台美术家和舞蹈设计家聚集在一起，建立起了一种新式的联合体。他的工作导致了很多新音乐的问世，最具代表性的是这一时期最伟大的舞剧作曲家斯特拉文斯基的作品。与此同时，美国的女舞蹈家伊萨多拉·邓肯也一直在为能够自由地表现情感和选择音乐而对舞蹈方法进行着彻底的革新，她甚至用贝多芬的交响曲和瓦格纳歌剧的音乐作为她舞蹈的音乐。此前不久的美国人约翰·凯奇则是实验舞蹈领域中的最主要的作曲家。

第四章　中世纪

音乐史开始于原始人类发现他们能唱、能用物体相互敲击发出或通过兽骨吹出噪音时。不过，我们在这里关心的不是人类对音乐需求的早期表现。把我们自己的音乐历史，把西方文化——我们应记住它仅是很多文化中的一种，也远非最古老的，而且只是在近代才成为最多样最复杂的一种——看作从那些与我们有根源的文化如犹太的、希腊的和罗马的文化开始，也许更为合理。我们从经常提到乐器和歌唱的《圣经》、陶器上的有关记录、雕塑和绘画中知道，音乐在这些民族的生活中起着重要的作用。但是我们几乎不知道他们的音乐听起来是什么样的。我们对他们的乐器稍有认识，但对他们在乐器上演奏的内容却几乎一无所知。没有留下任何可供我们辨认和理解的书面乐谱，而且，由于中间插入了所谓的"黑暗时代"，所以欧洲的音乐史在古希腊或古罗马与中世纪的欧洲之间失去了连续性。中世纪成了我们现在音乐文化的真正起源。

因此，实事求是地说，西方的音乐史应当从公元六世纪左右的口耳相传的教堂歌曲开始。如果由于我们知识的局限而获得一个印象即所有的音乐都是教堂音乐，那将是误导。的确，那时所有的有谱的音乐都是教堂音乐。教士几乎是那时惟一能读能写的人。我们可以确定，即使在那一时期，宫廷里也有音乐——宫廷不久之后便成为教堂之外的音乐文化中心。例如在十二世纪，阿基坦的埃莱亚诺王后的灿烂王宫里，优雅的爱情歌曲传统便格外繁荣，同时在贵族家庭里一般也有音乐。地位较卑微的人们也一定会在他们的家里、在劳动时高高兴兴地歌唱。可是，我们的考察必须从教堂音乐开始——必须是来自天主教大教堂和欧洲古代修道院的音乐，必须是在天主教大教堂和古代修道院宗教仪式上使用的手抄本上看到的音乐——或者是从较为少见的准备作为记录的或作为珍贵礼品送给国王、罗马教皇或诸侯的诠释极详的手稿上的音乐。

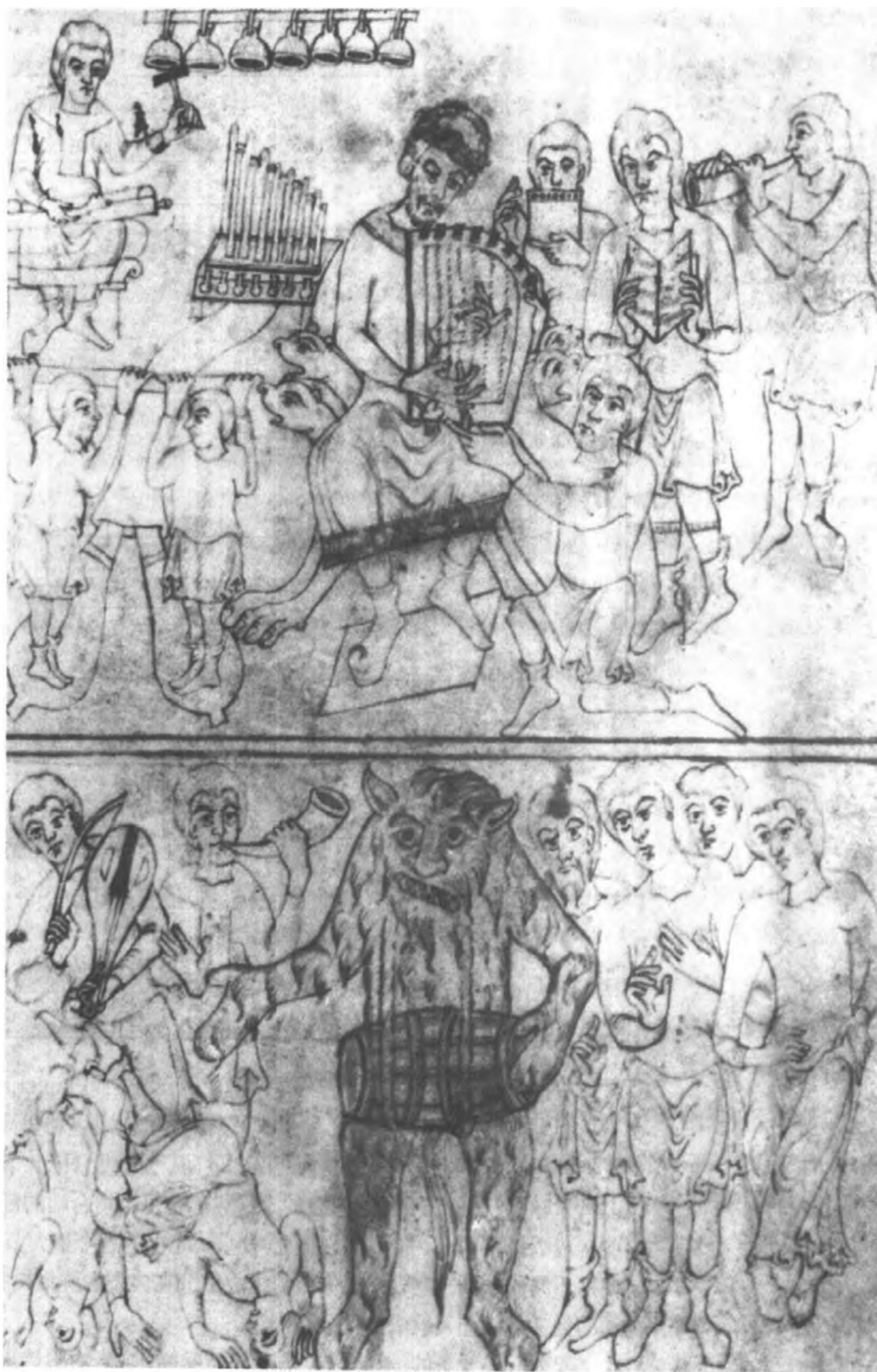
教堂音乐

今天我们可能遇见的最早的西方音乐可以追溯到中世纪。基督教从它初兴的年代就把音乐纳入其中，音乐在基督教中的功用虽然不断发生变化，但它的存在则几乎是不变的。

到了十一世纪开始时，教堂的仪式——庆祝教会年的盛大节日、圣徒纪念日和其他礼拜场合——在西欧已经变得多少有些标准化了，尽管还有地区和地方性的差异。在整个基督教世界，最重要的仪式是(现在

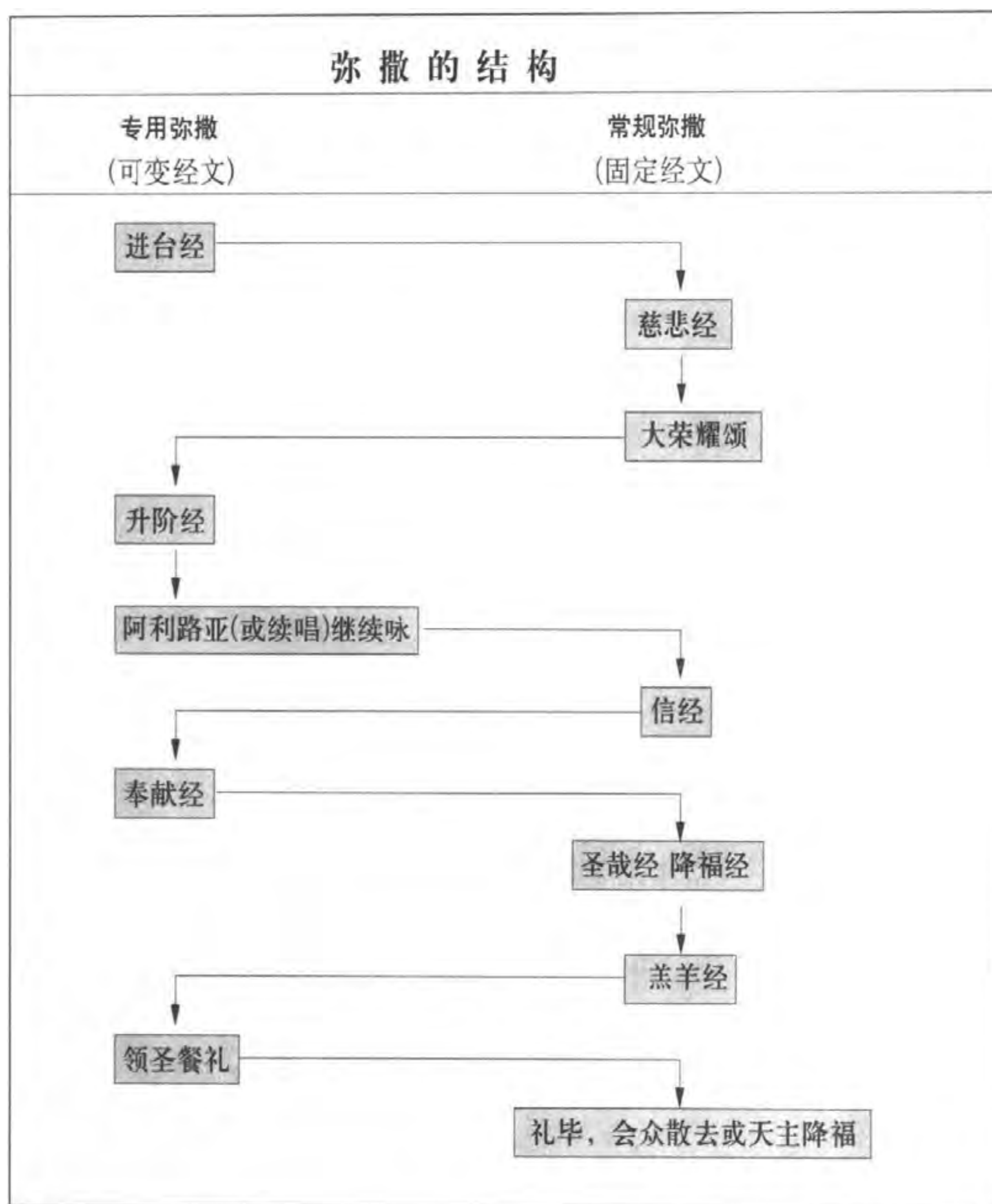


教皇格里高利和负责对素歌进行分类、管理抄录的人们。象牙书皮(10世纪)。维也纳艺术史博物馆藏。



《诗篇集》中“宗教”与“世俗”音乐对比的两幅画。可能来自法国的兰斯。剑桥圣约翰学院藏。
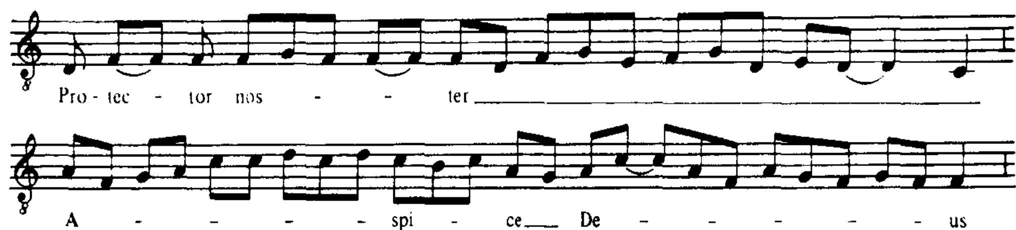
仍然是)弥撒。仪式中最后晚餐礼的第二次举行，目的在于让人们确信神灵世界显现过了，而且神灵世界与他们所生活的世俗世界中不确定的情况不同。虽然大部分人接触不到弥撒的拉丁经文，但这些因没受过足够教育而听不懂经文的人会熟悉仪式，而且如果他们参加了大教堂的弥撒，他们也会为这宗教庆典的壮观景象、礼仪及它辉煌的音乐所感动。



中世纪教堂中最古老的音乐是素歌(Plainsong或Plainchant)，因为它与教皇一世格里高利(590—604)有联系，所以素歌有时也被叫作“格里高利”圣咏。格里高利在位期间，曾搜集整理了西方教堂所用的歌曲。大弥撒(High Mass)的大部分经文要配上音乐咏唱。构成“常规”弥撒的一些段落在每个场合唱的都是同样的歌词；另外一些构成“专用”弥撒的段落，则根据教堂一年中的各个盛大节日和地方性的仪礼要求使用不同的歌词。上表说明弥撒的组成部分在典型的弥撒典礼中可能存在的关联(口诵的经文可能插入歌唱的部分之间)。

素歌是单线条的词和旋律，或者由神父唱，或者由唱诗班齐唱，或者由神父与唱诗班交替唱。素歌的旋律流畅起伏，经常依照歌词的节奏，自然地分成一些独立的乐句。为了“断句”，中间有一些停顿之处，颇像口诵的散文。有些素歌是歌词的每一音节(音节或圣咏)配一个音符，另外一些素歌则是每个音节配一个以上有时甚至是长长一段的音符(花唱式圣咏)。在升阶圣咏“Protector noster”(我们的保护人)中可以看到这两种情况(开头一段见例Ⅳ.1)。这首圣咏与很多素歌相同，其平静自信的情绪

例Ⅳ.1



反映了中世纪的人们对宗教坚定不移的信念。素歌是按照调式(一个八度内全音与半音的排列方式）分类的。教会调式对中世纪的作曲家来说是最重要的基础。

中世纪教堂和修道院使用的素歌最初是一代口头传授给另一代的，因此它们在不同的团体中存在细节上的差异，后来才逐渐地有了可以记谱和有一定标准的传统形式。早期的素歌记谱法称为“纽姆式”——每一音符或一组音符都是由一个“纽姆”即一个斜形符号表示，符号写在相应的歌词音节之上。那时没有音度线，只有“纽姆”符号的方向及它与相邻符号的相对位置以说明旋律的形状。在十三世纪的初期，才出现了一种较为精确的线谱，它是在一条线上加方形音符。这种谱可以表示旋律中不同的节奏值，现在仍被使用在天主教的仪礼典籍中。总数大约超过三千首的素歌曲调被保留下来，在仪式中每首都有其独特的意义，在教堂音乐中一直发挥着重要作用。素歌作为一个固定的参照点，一直受到人们的高度尊敬，不仅当之无愧地被人们演唱，而且成为欧洲在中世纪和文艺复兴时期大部分宗教音乐创作的基础。

世俗歌曲

音乐的创作在中世纪决非仅限于教会，从十三世纪末开始，从某种意义上说，世俗音乐曾享有大约二百年的黄金时代。往来于封建宫廷之间的游吟艺人(minstrel)就是其中的现象之一。在不同的时代、不同的地方游吟艺人有不同的名称——游荡诗人(goliard)、杂耍艺人(jongleur)、游吟诗人(scop)、吟游歌手(gleemen)、行吟诗人(troubadour 或 trouvere)、恋诗歌手(minesinger)——但是所有这些人都有一个共同特点：通过歌词与音乐表现理想的“高尚爱情”。他们的爱情诗歌常常把追求不到的美丽女人作为崇拜的偶像，这呈现了与他们同代的唱圣咏的修士们的严肃的精神世界截然相反的一面。

在繁荣时期世俗歌曲的代表中，今天我们所最熟知的是那些诗人兼音乐家的游吟艺人，他们主要活动在法国南部的普罗旺斯。他们自己写诗——用的不是拉丁文而是本地话(在普罗旺斯称朗格多克方言)，然后谱上曲子在社会各阶层中作为娱乐节目演唱。演唱时或无伴奏，或他们自己用竖琴、琉特琴或小提琴伴奏。

如果从他们所经历的时代和战争的磨难以及其音乐肯定主要是靠口授流传下来的这些事实来看，我们今天还知道他们的名字——其中最著名的有马卡布鲁(活跃于 1128—1150)、伯纳特 · 德温塔多恩(约 1195 年去世)、吉罗 · 里奎尔(约 1230—1300)、亚当 · 德拉哈利(约1250—1290)——而且我们还了解到了他们的某些作品。这真是一件了不起的事。这些人是属于我们知道名字的最早的作曲家中的几位。他们有各种各样的出身背景：特别是法国北方的行吟诗人(trouvere)和南方的行吟诗人(troubadour)常常是出身于名门贵族——候补骑士、骑士、甚至国王(例如纳瓦拉的国王蒂博四世)。他们的音乐形式都用



围绕青年喷泉的乐师们在歌唱和演奏。(顺时针方向)S形小号、三支肖姆双簧管、管与鼓、琉特琴。《快乐的花园》中的微型画。意大利北部人克里斯托孚罗·德·普莱迪斯(或这一学派)绘于1470年前。摩德纳图书馆藏。

同时代的诗的形式命名——罗特鲁昂奇歌(rotrouenge)、游唱歌(lai)、叙事曲(ballade)、回旋曲(rondeau)和维勒莱(virelai)。最后三种连同世俗经文歌(secular motet)后来成为十四、十五世纪音乐中主要的世俗声乐形式。

法国南方、北方行吟诗人的歌曲风格及表达的情绪十分广泛，有的优雅、含蓄，有的朴素、格律严谨，有的节奏鲜明、类似舞曲(常用三拍子)。它们通常是听起来易懂，并有直接感人的力量。它们强烈地唤起人们对那一崇尚骑士气概和高尚爱情的时代的回忆。生活在十三世纪初的吉奥特·德·第戎所作的《我将用歌声鼓舞我的心灵》反映了十字军进军圣地的气氛(出生于勃艮第的行吟诗人吉奥特本人也参加了十字军远征)(见“欣赏提示”Ⅳ.A)。
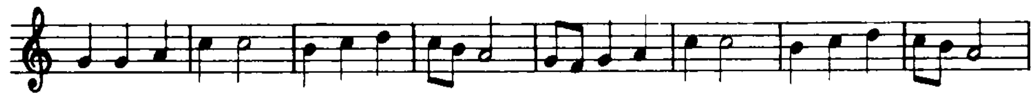
欣赏提示Ⅳ.A

吉奥特·德·第戎的《我将用歌声鼓舞我的心灵》(约作于1189年)

原文	译文
Chanterai por mon corage	我将用歌声鼓舞我的心灵,
Que je vueil reconforter,	我要安慰它,
Qu'avecques mon grant domage	这样,虽怀着极大悲痛
Ne quier morir ne foler,	我也许不会死或发疯。
Quant de la terre sauvage	从那残酷的土地上
Ne voi mes nul retorner	我看不见有谁走向归程。
Ou cil est qui rassoage	那人在哪里,只有当他说
Mes maus quant g'en oi parler.	话时,我的心才能得到平静。
Dex,quant crïeront 'Outree',	上帝!当他们高喊"Outree"时,
Sire,aid és au pelerin	主啊,请您帮助那朝圣者,
Par cui sui espaventee,	我为他如此担忧
Car felon sont Sarazin.	因为撒拉逊人又恶又凶。

这首歌产生于第三次十字军东征时(1189),它共有三句诗。我们首先听到的是第一句和重复的叠歌。此歌歌词表现了一位妇女的悲痛与焦虑不安,因为他的爱人随十字军去了撒拉逊,而能从那里回来的人极少。独唱的女高音"掩映"在一组乐器(长笛、琉特琴、低音雷贝克琴和竖琴)之中,没有和声支持。长笛吹奏下面例ⅰ的旋律,然后人声进入并演唱这一简单的曲调。每行诗句在演唱时稍有变化。在唱出连续的各句诗时都有不同方式的加花。诗句之间插入叠歌以重申演唱者的忧虑。

例ⅰ





用拨弦扬琴和曼多拉琴为自己伴奏的歌手们。摘自为那不勒斯名义上的国王路易二世所撰写的《国王梅利亚朵斯的浪漫史》中的微型画。该画约作于1352—1362年。藏于伦敦不列颠图书馆。

早期复调音乐

至此，我们着眼过的所有音乐都是单声部音乐(monophonic，一个希腊词，意为“发出单音”)即单一旋律线。中世纪的后期出现了对西方音乐历史影响至深的发展。在视觉艺术正开始关心深度和透视的时候，更有学识的音乐家——一般是受过高等教育的教士和从属于欧洲更成熟的基督教中心的学者——开始有了同样的想法，把两条或更多的旋律线结合在一起以使音乐具有“深度”。这种风格的音乐作品便是人们所称的“复调音乐”(polyphonic，此词来自希腊，意为“发出多音”)。

最初，只有两条旋律线，它们都以素歌为基础，节奏完全相同，并平行进行，一条旋律线比另一条低一个四度或五度。后来，加进了第三声部或第四声部，置于第一声部或第二声部的高八度上或低八度上。早期复调音乐的这种样式被称作奥尔加农。保存下来的最早实例可在题名为《音乐指南》(Musica enchiriadis)的大型手册中见到，此书出版于大约900年前(见例Ⅳ.2a)。

例Ⅳ.2

Sit glo-ri-a Do-mi-ni in sae-cu-la lae-ta-bi-tur Do-mi-nus in o-pe-ri-bus su-is

Duplum

Tenor

Haec

到十一世纪后半叶和十二世纪，音乐家们开始努力使奥尔加农的简单样式更为精致，把基本的素歌旋律赋予低声部，让它用长的、持续的音唱出，而赋予上边的第二声部一条自由流动、音值较短的“花唱”旋律线(见例Ⅳ.2b)。处于较低的主要声部称作固定声部(tenor，源自拉丁文tenere，意为“支撑”)。只要它的复杂程度不至于遮掩仪式经文的含意，教会显然鼓励在礼拜仪式中使用奥尔加农。

莱奥宁，佩罗坦

巴黎圣母院，北欧的主要基督教中心之一，那时处于音乐发展的前沿是很自然的事。在十二世纪后期，可能有一大批音乐家聚集在那里，其中包括我们知道名字的两位，莱奥宁(1163—1190)和佩罗坦(活跃于1200年)，他们可能曾在这大教堂中担任过正式职务。他们的音乐保存在一大卷两声部奥尔加农的《奥尔加农大全》(Magnus liber organi)中，该书被认为是由莱奥宁所编并由佩罗坦修订。很明显，莱奥宁写的主要是两个声部的，而佩罗坦的音乐则有了较大甚至较为大胆的发展，他常常使用三个或四个声部，节奏鲜明，花唱段较短。他的《将看到》“Viderunt omnes”说明了这种风格(见欣赏提示Ⅳ.B)。

圣马修尔教堂12世纪手稿中奥尔加农曲“Lux decendit”(走向光明)。伦敦不列颠图书馆藏。

欣赏提示Ⅳ.B

佩罗坦的《将看到》(Viderunt omnes)(?1198)，开头一段

Viderunt [Omnes fines ferrae salutare Dei nostri]

[大地的所有尽头] 将看到 [我们救世的上帝]

这首可能为1198年圣诞节写的具有里程碑意义的奥尔加农，用了四个声部来造成丰厚的音响织体。管风琴奏出从素歌中衍生出来的长长的持续音，与之相对的各个声部织成短音符的对位；节奏富于变化，几乎像舞曲一样。上部的各声部常常是四度平行进行，而且有时似乎是在相互应答。这首作品的时间历程漫长，歌词的每一音节都

被拉得很长。在这一选段中我们可以听到对开头三个音节 vi–de–runt 精细的处理。每个音节的音乐部分都相对独立并由短的间隔分开。

奥尔加农用插图说明了中世纪音乐中素歌的双重意义：素歌的长支撑音，虽然通常被拖得太长而不易听出旋律，但它提供了这样的基础，不仅在结构上允许作曲家设计更有创造性的上声部，而且在精神上也可以对音乐的礼拜仪式意义做象征性基础的提示。这两种功能可以在某种程度上从大部分中世纪和文艺复兴时期依赖素歌的圣乐中观察到。最有影响的出自巴黎圣母院的音乐，与出自欧洲其他基督教中心的音乐，都像围绕着它的哥德式建筑一样巍然耸立、气势宏伟、通体协和，而且它为此后长盛不衰约四百年的复调风格奠定了基础。

经文歌

出现在奥尔加农中的“固定性”与“自由性”的结合，是大部分中世纪音乐的特点。固定性往往以素歌形式出现，通常是在支撑声部，它规定了结构并为其他声部充当了参考点，而自由性则反映在那些新创作出来的其他声部上。其中甚至可能有来自礼拜仪式中的定旋律歌曲(tenor chant)的一首不同的歌词(或多首不同的歌词)。

在十三世纪，以共同依赖固定性与自由性为特征的最重要的新形式是经文歌。这也许表明在世俗世界中普遍有一种对既创作宗教经文歌又创作世俗经文歌日益增长的



12 世纪意大利的一幅经卷上的插图。现存伦敦不列颠图书馆。经文（由副祭司诵读）与插图相对颠倒，以便使祭坛前的人在经卷打开时能够看到经文所描述的主题。



与上帝同在天堂的一行人（带一架固定式管风琴）。图为西班牙莱昂大教堂西门上的“最后的审判”一景，时间是13世纪。

兴趣，而且宗教的和世俗的歌词可以用在同一首乐曲中。例如，一个声部的传统拉丁文礼拜仪式的歌词有可能与另一声部的世俗诗结合在一起，同时支撑声部(tenor)保留着素歌旋律的各音(定旋律或“固定歌”)。经文歌一词可能源出法语的mot即“词”的意思，可能指上声部的歌词。到了十三世纪末，定曲调经文歌已成为一种精致而复杂的形式，它充分地考验了作曲家的技能与创造力。从这一时期保存下来的大部分经文歌都有三个声部，作者都是圣母院乐派和一些佚名的佩罗坦的继承者。

新艺术

十四世纪早期的音乐理论家称十三世纪的音乐为“古艺术”(Ars Antiqua)，因为在十三世纪初，一种他们叫作“新艺术”(Ars Nova)的新风格正在流行。这一风格的倡导者是法国作曲家兼理论家的菲利普·德·维特里(1291—1361)。虽然维特里受雇于教会，但他在法国许多城镇中担任职务，1351年他被任命为莫(镇)的主教——他在世俗领域依然特别活跃。年轻时，他在巴黎索本神学院学习，后来曾担任过几位法国国王的秘书和顾问，他当过兵打过仗，还曾作为使节去过欧洲的其他一些宫廷。

维特里

菲利普·德·维特里，由于一篇关于音乐的题名为《新艺术》的著名论文而特别受同时代知识界和音乐界的推崇。《新艺术》概述了此种风格的原理。在前一个世纪中，大部分“有量”音乐(与素歌相对而言，素歌属于“无量”音乐)一直是三拍子，这叫作“完美节拍”(tempus perfectum)(中世纪的理论家们都是神秘主义者，他们认为“三”这个三位一体的数字是完满的)。在他的论文中，维特里注意到至十四世纪初，二拍子已经变得可以接受了。他还谈到等节奏型(isorhythm)，音乐的设计借此可以在一部作品中重复某些节奏型和节奏单位，并把当时扩大了的节奏和节拍实践整理成一套“节奏模式”(rhythmic modes)系统。除此之外，维特里还抽空创作了十一二首大部分是三个声部的复调经文歌。他的复调经文歌的魅力在于它们成功地体现了固定性与自由性相结合的中世纪的原理。例如他的 *Impudenter circumivi/virtutibus* 在严格的节奏和节拍框架之内给人以深刻印象。

马 肖

十四世纪最有代表性的人物是纪尧姆·德·马肖(死于1377年)。作为作曲家、政治家、传教士和诗人，他为贵族阶级工作了大半生。他在1300年左右出生，出生地可能是法国的兰斯，他曾为波希米亚国王卢森堡的约翰当秘书二十多年，这期间他可能随约翰去过欧洲的很多地方。约1340年他回到了兰斯，并在几个大教堂内当过修道士。在约翰国王1346年死于克雷西战役之后，他又曾为不同的贵族人物服务过，其中包括法国的让·贝里公爵和未来的国王查尔斯五世。作为诗人和音乐家，马肖受到了他的赞助人的尊重。为了他们，马肖把他的作品编成了几部装饰精美的稿本，其中选入了他的音乐——对一位中世纪作曲家来说可算是十分独特的音乐。

与很多伟大的作曲家一样，马肖的音乐既是倒退的——朝向着十三世纪和武士精神的时代；又是前进的——朝向十五世纪和文艺复兴的早期。在他范围广泛的宗教和世俗作品中，一些中世纪早期的形式，以等节奏型经文歌和独唱的游唱歌及“维勒莱”在历史上最为知名。不过，马肖还是一位前进着的作曲家，他按照维特里和其他理论家所阐明的“新艺术”形式进行了广泛的创作，并且是第一位用传统的定旋律，为世俗诗歌配写复调音乐(约七十首叙事歌与回旋歌)的作曲家，也是第一位为四个声部而非

纪尧姆·德·马肖 作品

约1300年生于兰斯?1377死于兰斯

圣乐作品：《圣母弥撒曲》；经文歌2首

世俗音乐：经文歌21首；2—4声部法国歌曲115首(叙事歌、回旋歌、维勒莱)——《我的结束是我的开始》；独唱：法国的维勒莱、游唱歌。

较一般的三个声部写了大量复调作品的作曲家。此外，马肖还是最早的作曲家，他留传下来一首完整的为常规弥撒配写的复调音乐作品。如我们所看到的，此前弥撒的经文是用单声部唱的。复调弥撒曲后在十五世纪成为礼拜仪式音乐的最主要的形式。

马肖的《圣母弥撒曲》即他惟一存世的弥撒经文配曲，已无法考证它的成曲年代，但它是一部十分精致和具有高度技巧的作品，并且很有可能是他音乐成熟期的产物。它有四个声部，其六个乐章中的四个("慈悲经"、"圣哉经"、"羔羊经"和"礼毕，会众散去")使用了等节奏，并在固定声部有一首定旋律素歌作为框架和作为统一全曲的成分。此外,各乐章之间还存在一些连接性的旋律。在该弥撒曲每一乐章之前，一个声部给出定旋律所根据的素歌乐句，然后其他声部以创作的复调音乐进入。在"慈悲经"中(见"欣赏提示"Ⅳ.C)，带有一些附着于很长元音的长花唱乐句的流畅对位线使人几乎听不到固定声部的定旋律。"大荣耀颂"和"信经"则不相同：这两个乐章采用简单的音对音(note-against-note)风格，使那些长篇的复杂经文的词句变得清晰——词

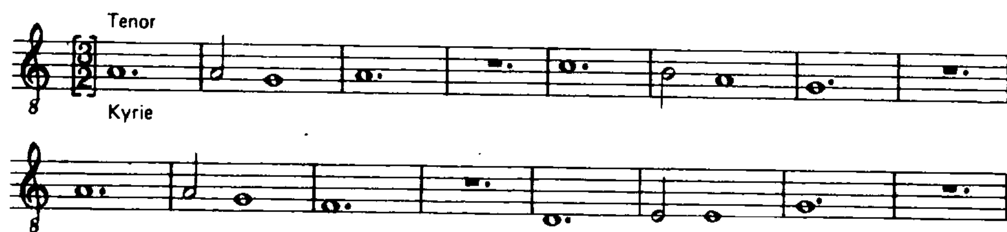
欣赏提示Ⅳ.C

马肖：《圣母弥撒曲(1346?)》"慈悲经"1

基督慈悲

这首弥撒曲开头乐章的慈悲经有三段，象征圣者三位一体，并依循了作为它基础的那首素歌的结构。这一旋律(例i)可从中声部（称作tenor，固定声部）中听到。与之相对照的是几个男高音(即现代男高音一词的意义)，组成节奏自由的复调织体，其间往往有一些瞬间的间断。这类作品的原始乐谱对演唱(奏)不作任何说明，要靠演奏者自己去诠释。在现代的演奏中，织体顶部的男高音高声部是由一支竖笛和一个提琴(fiddle)作伴奏的，第二声部的伴奏是一架竖琴和簧风琴，第三声部(唱素歌者)的伴奏为一架小管风琴和一个大的提琴(large fiddle)，最低声部的伴奏则是一个琉特琴和一只德尔西安双簧管(声音像音色柔和的大管)。

例i



右页彩图。狩猎曲"Tosto che l'alba"(参见第84页)乐谱。左上角据说是本曲的作曲家格拉尔戴罗·德·费伦茨的肖像。载于1415—1419年佛罗伦萨出版的Squarcialupi Codex。佛罗伦萨梅迪契亚·劳伦齐安娜图书馆藏。



纪尧姆·德·马肖，14世纪一部法国人的手稿中的小型画。巴黎国家图书馆藏。

句的听见度特别为那时的教会当局所关心。

与其他的常规弥撒的谱曲一样，马肖的弥撒曲也是为了在仪礼庆典中发挥一种实际作用。这首弥撒曲演奏过了，最好不要单独再把它作为一组六个的复调乐章来欣赏(如在大部分商业唱片上那样)，而是作为适合于教堂一年中特定盛大节日、其中穿插了专用弥撒圣咏的复调的常规弥撒乐章来欣赏。如果我们设想我们自己在一家哥特式大教堂(如兰斯大教堂)巍峨的、有回声的拱门下聆听这首弥撒曲，那就将很容易明白素歌的质朴与回声部复调音乐的华丽堂皇之间的对比，是怎样给人们造成最深(强)的印象的。

虽然马肖的弥撒曲概括了新艺术的很多特点，但他的较短的世俗作品更表现了他自己的特性。三个声部的回旋歌《我的结束是我的开始》，其中上声部的一个声部所唱旋律是另一个声部旋律的倒转，最低的声部是回文体，显示了他在技术上的独创性；守旧风格的等节奏经文歌和单声部游唱歌，显示了他在旋律创作上的天才；还有他的叙事歌，变化多端，节奏有力，显示了作为诗人的他对词与曲关系的重视。

马肖的音乐，由于在声部之间使用了和谐音程，致使马肖的音乐中暗含着一种所普遍世纪早期音乐所普遍缺少的柔和与甜润。但马肖的音乐开始闪现了某种理想，这种理想与启发过十四世纪画家如乔托作品的相同——宗教的象征主义逐渐为表现人类感情的世俗观念所代替。对艺术世俗化日益增长的兴趣也许与十四世纪中曾动摇了欧洲基础的一系列大灾难有关：导致天主教分裂的关于教皇权威的战役和在阿维尼翁的“巴比伦囚虏”；1348年鼠疫所造成的恐怖的苦难；宗会之间日益增长的不和；各个国家之间，特别是意大利的城邦之间的争吵。然而同时，意大利伟大的艺术活动出现了。彼得拉克和薄伽丘的时代到来了，此时的世俗音乐同世俗文学一样开始兴盛起来。

世俗复调音乐

这一时期的意大利复调音乐充满生气，活泼有力。它们大都反映了田园生活，歌词经常是轻松愉快的情调。最受喜爱的形式是牧歌、“巴拉塔”(ballata)和狩猎曲(caccia即chase)。所有这些都建立在诗的体式上。狩猎曲，如同轮唱曲或卡农曲一样，在上部各声部之间有密集的曲调模仿。一个声部开始这一曲调，稍后，第二个声部以同一曲调相随，同时第一个声部继续唱下去，形成一种“追逐”。与建立在圣咏上的圣乐不同，这一类型的世俗作品常把重要的旋律材料给予上部声部或多个声部，而较低的声部则起辅助作用。

弗朗切斯科·兰迪尼 作品

约1325生于?佛罗伦萨，1397死于佛罗伦萨

世俗音乐：两个声部的“巴拉塔”90首——《春天到了》；三个声部的“巴拉塔”曲42首；牧歌9首。

左页彩图。教堂礼拜仪式：《祈祷书》中的小型画。15世纪，巴黎(关于弥撒曲，参阅91—92页)。伦敦大不列颠图书馆藏。

兰迪尼

这一时期最伟大的意大利作曲家是弗朗切斯科·兰迪尼(约1325—1397)。他虽然自幼双目失明，但学会了演奏好多种乐器，学会了唱歌和写诗。他在佛罗伦萨度过了大半生，并参加了当时哲学和宗教的大争论。他以管风琴演奏家、管风琴制作家及知识丰富的学者著称。他的大部分作品是两个或三个声部的复调“巴拉塔”曲，也有许多是简单的、歌词很少的舞曲式的配曲，例如《春天到了》这首快乐的迎春曲(见“欣赏提示”Ⅳ.D)。其他的则较为复杂，但都显示出他超人的旋律天才。

这一时期的另一位重要作曲家是约翰内斯·奇科尼亚(约1335—1411)。虽然他出

欣赏提示Ⅳ.D

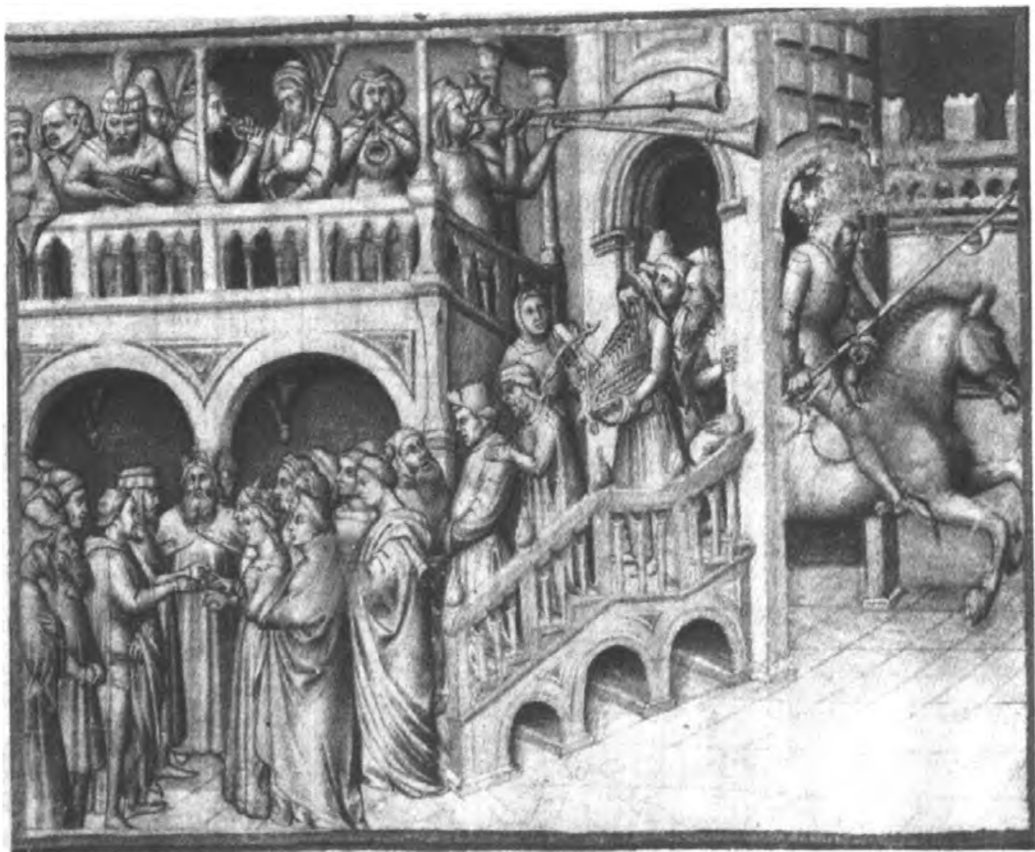
兰迪尼：《春天到了》(十四世纪下半叶)

原文	译文
Ecco la primavera	春天到了
Che'l cor fa rallegrare,	它使我心中充满欢乐。
Temp'è d'annamorare	现在是恋爱的季节，
E star con lieta cera.	要高兴起来。
No'vegiam l'aria e'l tempo	我们看到了晴朗的天空，
Che pur chiam' allegrezza.	它也召唤我们要高兴起来。
In questo vago tempo	在这美妙的季节，
Ogni cosa ha vaghezza.	一切都是如此美好。
L'erbe con gran freschezza	青翠的幼草
E fior' copron i prati,	和铺满了草地的鲜花，
E gli alberi adornati	还有开满了鲜花的树。
Sono in simil manera.	
Ecco la primavera...	春天到了……

这是一首“巴拉塔”或舞蹈歌，是从十三世纪到十五世纪十分流行的歌曲形式。兰迪尼写了近一百首这样的歌曲。在演奏中，开始是打击乐器，用以设定节奏，然后管乐器奏出旋律，接着是两个人声接过这一旋律，同时打击乐器继续演奏以加强有关节奏。这首歌属于典型的三拍子，共有三段歌词，第一段在最后重复一次，每段的音乐是相同的。

例 i

Ec - co la pri - ma - ve - ra Che'l cor fa ral - leg -
- ra - re, Temp' - è d'an - na - mo - ra - re
E star con lie - ta ce - ra



游吟艺人在婚礼喜宴上。所用乐器有鼓、两支肖姆双簧管、风笛、两支小号、提琴和手携风琴。意大利微型画。约作于1380－1390年。藏于都柏林的切斯特·贝蒂图书馆。

奇科尼亚

生于当时属于法国的列日，但他在意大利北部度过了很多年，最初奔走于红衣主教阿尔沃诺斯之门，后来则在帕多瓦大教堂担任圣职。他的大部分作品“巴拉塔”和牧歌都是为意大利诗歌而不是法国诗歌谱的曲。在他十几首两个声部、三个或四个声部的经文歌中，有些是为纪念历史事件或者庆祝他的资助人的喜事而创作的。奇科尼亚把后期法国新艺术风格的复杂性与意大利更为直率的表达风格结合在了一起。

器 乐

我们已经了解到诗人或游吟艺人如法国南部的吟唱诗人(troubadour)是如何使用拨弹乐器如琉特琴与竖琴为自己伴奏的，他们即兴创作的器乐旋律丰富了他们的声乐旋律。弓弦乐器如提琴(fiddle)使用得也很普遍。管乐器可能有长笛、竖笛、肖姆双簧管(现代双簧管的前身)和小号。另有全套的打击乐器——钹、钟(铃)、三角铁和各种各样的鼓。虽然我们不能确切地知道这些乐器如何或什么时候使用——作曲家几乎不为个别乐器规定角色——这些乐器有可能既作伴奏用，又在复调音乐中代替某些声部，也可能还在舞蹈中被使用。大部分中世纪音乐的色彩和节奏是通



弗朗切斯克·兰迪尼的墓碑。S·罗伦佐，佛罗伦萨。



神圣罗马帝国的马克西米连一世。围绕着他的是乐师和乐器。木刻画。作于1505—1516年。作画者为汉斯·布克迈尔。
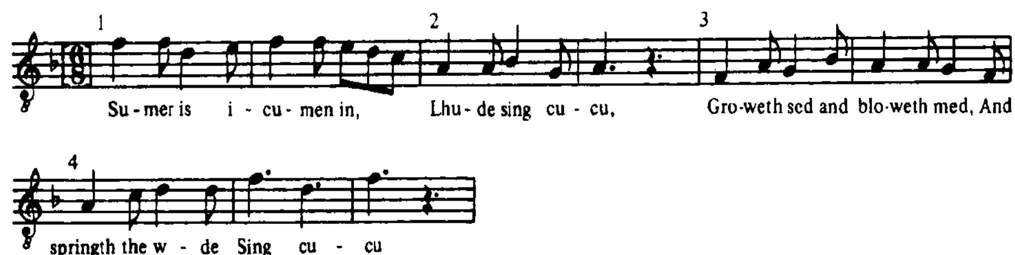
过乐器的巧妙运用而增强的。

在这方面，圣乐较受限制。可能惟一被允许参加教堂礼拜的乐器是管风琴，尽管其他乐器也许曾被准许在市民的节日和基本上不是礼拜仪式的行进行列中被使用。可以吊在演奏者肩上的小的便携式的风琴，可与大的在中世纪教堂内建成的固定结构的管风琴似乎同样普遍地被使用。

英 国

英国中世纪早期音乐的情况，现在的人们对它几乎一无所知，但这个国家的音乐却因在十三世纪有一种特殊体裁而闻名。在一部稿本中保存下来一首无名氏所作的轮唱曲(rota或称canon)，它大约创作于1250年，歌名为《夏天来到》(Sumer is icumen in)。它是整个欧洲现存最早的六声部复调音乐的实例。这首作品的清新、富有活力(见例Ⅳ.3中第一声部开头一段)在十三、十四世纪的大部分英国音乐中颇具代表性。由于大部分使用平稳的进行并在声部之间使用六度或三度的音程，像意大利的乐曲一样，

例Ⅳ.3



这首作品非常悦耳而且在构思上表现出惊人的“和谐”。到了英国最伟大的中世纪作曲家约翰·邓斯泰布尔时代，英国风格的基础已稳固地奠定了。

邓斯泰布尔

关于邓斯泰布尔的生平，人们知道得很少。他大约1390年前后出生，可能曾为赫里福德大教堂工作过，而且为在法国担任亨利五世摄政王时(1422—1435)的贝德福德公爵服务过。他死于1453年。邓斯泰布尔的音乐肯定在欧洲大陆上知名，因为他在法国都受到高度称赞，而且他的很多作品出现在意大利的一些稿本中。其作品主要是为弥撒谱写的，大部分是三个或四个声部的复调音乐，也有不多的世俗歌曲。

约翰·邓斯泰布尔 作品
约1390年生，1453年死于伦敦

圣乐作品：弥撒曲2首；弥撒乐章
经文歌四十余首和其他为拉丁经文谱写的配曲——《来吧圣灵》(Veni Sancte Spiritus)；《你多美妙》(Quam pulchra es)
世俗作品：2—3个声部的法语歌曲和英语歌曲—《啊，美丽的玫瑰》(O rosa bella)

邓斯泰布尔的音乐具有他那个时代英国音乐的很多典型特点。特别吸引同代和后来的欧洲大陆作曲家的是，由于他常常在各声部之间把六度和三度并置而非较常见的开放音响的四度、五度和八度而产生的洪亮织体。他的音乐还有一种较强的和弦与和声进行感——注重竖的(和声)和横的(旋律)逻辑——以及声部之间的均衡和对传统定旋律较自由的处理。

邓斯泰布尔音乐更为显著的特点之一是诗一般的清新、轻盈、飘逸和“歌唱性”(Singability)。歌词的谱曲往往是一个音节一个音符，如同他的《美丽的玫瑰》一样(见欣赏提示Ⅳ.E)，在他谱写的大量和弦中，和弦的写法及其对音乐与歌词重音的处理造了甜美、和谐的效果。

虽然邓斯泰布尔音乐的特点很突出，但有些是从较早的、非宗教典礼音乐传统中继承过来的，而且他某些较长的经文歌在不同的声部中都使用了中世纪的等节奏型。邓斯泰布尔的伟大之处，在于他把严谨的技术与自由、灵活的处理这些技术的方法相结合，并将严谨准确的技术与其新鲜、抒情的旋律融为一体。同代的作家们称赞他的英国风格是“英国的形象”(contenance angloise)，而且对十五世纪欧洲大陆的很多作曲家产生了重大影响。邓斯泰布尔站在了历史的分界线上，他的一只脚站在中世纪，另一只脚则站到了另一个新的时代——文艺复兴时期。

欣赏提示IV.E

邓斯泰布尔：《美丽的玫瑰》(十五世纪早／中期)

原文	译文
O rosa bella,o dolce anima mia,	啊，美丽的玫瑰，啊，我的爱人，
non mi lassar morire in cortesia.	不要让我在高尚的爱情中死去。
Ay lasso mi dolente dezo finire	天哪！在我忠实地为你服务并爱上你时， 我必须落得爱你的伤害吗？
per ben servire,e lialmente amare.	啊，爱神，爱情如此痛苦，
O dio d'amore che pena e questa amare	因为这个不贞的女人，
vedi ch'io moro tutt'hora per sta giudea.	我总是处在死亡的边缘。
Soccoremi ormai del mio languire	请把我从痛苦中挽救出来吧，
cor del corpo mio non mi lassar morire	我的心肝，不要让我死。

这一后期"巴拉塔"型乐曲的实例反映了以邓斯泰布尔为代表的平稳而甜润的英国风格。这首作品有三个声部，某些演奏还使用了中提琴来强调写法上的甜美风格。在第一段歌词中，一个声部由两个中提琴伴奏，后来是三个声部一起唱。注意在开头处的模仿(例i)。轻柔而且流动起伏的旋律线、各旋律朝向平行进行的趋向、和谐的和声、声部之间偶然出现的模仿、乐曲走向乐句及乐段等收束的方式，所有这些都预示了文艺复兴时期的风格。这首乐曲共有四段歌词，四段的音乐都是相同的。(有些学者认为这不是邓斯泰布尔的作品，不过它依然是英国风格的典型。)

例 i

O ro - sa bel - la, O dol - ce a - ni - ma mi - - a

第五章 文艺复兴时期

传统上被称作文艺复兴的时期(Renaissance，意为“复兴”)是从十五世纪中期延续到十六世纪最后几年的这段时间。这一时期的美术家、思想家、作家和音乐家都感觉到：某种危机已经度过，中世纪的黑暗和教理神学正在成为过去，人类历史和人类意识的新纪元正在到来。人们从古代经典著作中找到了灵感，也确认了这些经典著作的价值，从而产生了复兴这些价值的想法。这种价值尤其集中在人类自身的个性和情感上，这与中世纪专心于神秘性和神圣性的做法完全相反。“人道主义”的概念和把这一概念与对古希腊、古罗马的研究联系起来，是文艺复兴思想的中心。“大学”(Academies)开始建立，有知识的贵族聚集在大学里讨论古典著作及其时代艺术方面的意义。1470年第一所大学在佛罗伦萨成立，八十年以后，整个意大利约有二百所大学得以建立。

视觉艺术

文艺复兴基本上是意大利的一次运动，至少它的起源是如此。文艺复兴在意大利造就了一批无与伦比的画家和雕塑家，如彼埃罗·德拉·弗朗西斯卡、贝利尼曼特尼亚、佩罗吉诺、波特切利、列奥纳多·达·芬奇、米开朗琪罗、乔尔乔涅、拉斐尔、提香和丁托列托。在音乐方面，缺少这个等级的人物。虽然意大利的宫廷、艺术赞助人从北方(主要是法国的东北部和现比利时的佛兰德,)吸引来了大批的非常有才能的作曲家，但在帕莱斯特里那之前有重要意义的意大利作曲家极少。他们的音乐在方法上与前一代的相比有了变化，类似在文艺复兴时期视觉艺术在方法上的改变。在这里，中世纪死板、神秘、抽象的概念和高度风格化了的姿态，开始让位于自然、流畅的姿态，这就使人的普通情感得以表现出来。一个男人或一个女人，他们个人的本身就可以成为关注的对象，而不仅仅是他们与上帝的关系。

这种变化当然不是一朝一夕之事。在绘画方面，乔托(约1266—1337)和他同代画家的作品，如同但丁(1265—1321)及其下一代的彼得拉克、薄伽丘的著作一样，这种变化已经初露端倪。但是，这一变化在早期尚缺乏一致性和普遍性，在音乐方面(虽然在兰迪尼和邓斯泰布尔的作品中可能看到某些相似之处)，我们只能较多地从活跃于十五世纪下半叶的一代作曲家的身上发现这一“人文主义”的因素。

当时绘画的这个状况，一定程度上与透视技术的发展有关。文艺复兴时期的绘画，从总的角度来说，有一种纵深感(在中世纪的绘画中只能看到这方面的一些初步尝试)，并且由此而产生了把人与环境联系起来的现实主义的创作方法。就在这时，一种使音乐有纵深感的方法也在发展中。中世纪的作曲家满足于等节奏型这种呆板的设计——等节奏型提供了一个方便的、程式化的框架，但对听众来说，除了一个框架之外它几乎没有别的什么意义——文艺复兴时期作曲家的创作方法就大不相同了，他们在写各个声部时要仔细地注意其相互的关系，并注意使旋律线更具有柔顺性以便构成一系列

和声与复调



为舞蹈者伴奏的三只肖姆双簧管和一只滑管小号。阿迪玛丽嫁妆箱的细部，约作于1450年的意大利。佛罗伦萨学院画廊藏。

的和声。这很快导致最低声部有了与其他声部稍微不同的地位(相应地在风格上也稍有不同)。西方的和声或者说音乐上的透视感就从这里开始。(顺便说一句，有趣的是约四百五十年后，当美术家放弃了透视法时，作曲家也放弃了处理和声的传统方法。)此外，为了赋予他们的作品一定的内在统一性，这时期的作曲家们还往往分配给每个声部以同样的乐句，一般是每个声部所唱的乐句相同但歌词不同。各个声部以同一乐句先后进入，于是复调变得愈来愈丰富，愈来愈相互交织；这种模仿手法是文艺复兴时期的经典样式，而且它最终导致了巴赫的赋格曲的产生。

人文主义

对人的新的强调只是走向世俗趋势的一部分，与世俗相对的宗教对人们的生活已经统治得太久了。权力也开始沿着同一方向从教堂转向了国王和君主。这些国王和君主，特别是生活在意大利北部一些城邦中的那些国王和君主，大多受过高等教育并有开明的思想，例如统治佛罗伦萨的梅迪契家族和执掌费拉拉政权的埃斯特家族。这些人都渴望展示他们的权力、财富和对豪华娱乐的爱好。在他们的宫廷里，世俗的形式如牧歌就尤其兴盛，而在佛罗伦萨，一种把舞蹈、音乐和诗歌混合而成的娱乐节目“intermedio”(意为插在歌曲或戏剧中的表演节目——译注)则特别受欢迎。在教皇统治下的罗马，宗教音乐仍然是主流；在市民管理下的威尼斯，情况也是如此。阿尔卑斯山以北也有趋向世俗的强大行动，最显著的是英国，亨利八世在那里已摆脱了教皇的影响。亨利八世和后来的伊丽莎白一世都是音乐的庇护者，法国的弗郎西斯一世也是。勃艮第，现为法国的一部分，那时是一个包括了现在低地国家一些地区的独立国家，曾拥有十五世纪欧洲最壮丽的宫廷之一，但是它独立的历史在1477年结束了。

安提科于1517年编辑的《键盘乐器改编“弗罗托拉曲”》的扉页。(“弗罗托拉”为十五六世纪意大利的一种世俗歌曲——译注。)



宗教改革运动

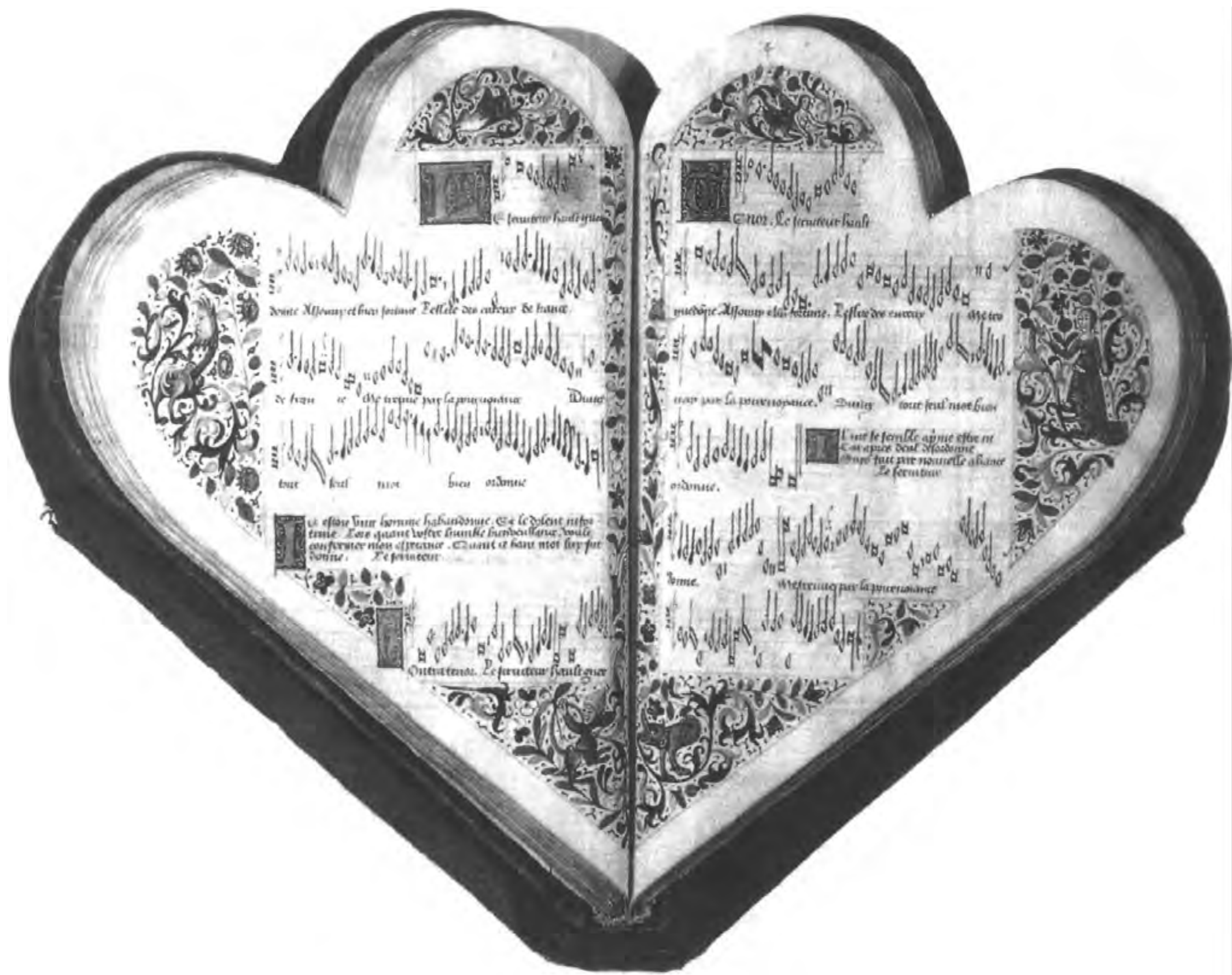
然而在这一时期，最大的变革还是发生于德国。这就是宗教改革运动。它最初是试图消除天主教堂的腐败和滥用权力，并试图通过使每个男人和女人都有用自己的语言祈祷的权利而使宗教实践合理化。这造成了数十年大规模的流血和破坏，虽然从历史的角度我们可以把这看作是文艺复兴及其思想方式发展的必然结果。这次运动的领袖是马丁·路德(1483—1546)。对马丁·路德来说，音乐是礼拜中不可缺少的一部分，而且他也称赞像若斯坎这样的作曲家的拉丁语作品，但他认识到，如果让普通人在礼拜仪式上不仅是被动地听教士们唱拉丁圣咏或在大教堂里听唱诗班的拉丁复调曲，那么普通人对宗教的参与程度将会更加“深入”。

路德创立了一套赞美诗(hymns或“chorales”，因为它们是合唱而得此名称)，有时他会利用一些著名的歌曲以便为他的会众所熟悉，有时是他自己新创作的旋律。在他自己的作品中，《安全堡垒》常常被称作是宗教改革运动的战歌。在经过改革的教堂中，大量的作为新创作作品基础的赞美诗取代了素歌在天主教堂内占据的传统位置。

路德教派的改革在德国产生了巨大的影响，尤其是在它的北部和东部，另外也在斯堪的纳维亚产生了巨大影响。另一位宗教改革者是让·加尔文(1509—1564)，他在他的祖国法国、瑞士和低地各国有更大的影响。他对音乐的兴趣不如路德并且提倡严谨的、无伴奏的诗篇歌。在亨利八世统治下的英国，教会也进行了改革，而且建立了有会众参加的、使用英语的圣公会教堂(Anglican church)。

反宗教改革运动

天主教会必然要对宗教改革的传播作出反应，这个反应导致了十六世纪中叶宗教的大分裂。1540年，一场所谓的反宗教改革运动开始了，这是天主教革除“错误做法”并激励更大的虔诚所采取的行动，包括采用严加监视和采取惩罚措施以恢复天主教的原则。音乐及其在教堂中的应用，是1545年至1563年在意大利北部特伦特会议上讨论的题目之一。特伦特会议对在教堂内使用世俗旋律(例如，像弥撒配曲中的定旋律和素歌传统的减弱表示了关切，反对使用那些可能淹没礼拜歌词的过分复杂的复调音乐，



《复调尚松曲集》的两页。1477年前印刷于萨沃伊。巴黎国家图书馆藏。在作者佚名的这本法国和意大利的世俗作品集中，已考证出有迪费、比努瓦、奥克冈和本舒瓦的乐曲。

并对高超的歌唱技巧、使用管风琴以外的乐器也表示了反对。在反对路德和他的改革时，会议实际上被迫踏上一条类似于路德改革的路线。

最后的结果不仅是音乐走向新的简单化。反宗教改革运动的音乐实际上以它的热烈的情感内容和神秘性为特征。它的最伟大的作曲家无疑是帕莱斯特里那，不过，来自威尼斯的加布里埃尔·安德烈亚和加布里埃尔·焦瓦尼的多声部合唱和合奏也浸透了反宗教改革的精神，来自西班牙的大部分音乐同样也是这样。西班牙帝国的疆域当时包括了现在比利时的大部分地区，这个强大帝国对天主教的坚定信仰把它置于反宗教改革运动的前沿。

印刷术

如果没有印刷术的发明，很难想像宗教改革会如何取得什么真正的进步。印刷术的发明(在西方)是在十五世纪中期。约在1473年开始有了乐谱的印刷。在那个世纪的最后二十五年中，为了唱圣咏，很多礼拜仪式歌曲集采用了木版雕刻和墨印出版。1501年，威尼斯的奥塔维亚诺·彼得鲁奇用活字印刷了第一本复调音乐。这是一本主要是法国和佛莱芒作曲家的尚松歌曲选集。从他制作的本书的重印本和其他更多的出版物来判断，活字印刷一定是非常成功的。他的印刷方法很快被其他地方仿效——德国、法国和英国，还有意大利的其他城邦。在那以前，乐谱仅靠费力并且费钱的手抄本流传，而此时它已成为广大公众能够得到的东西。印刷术使国际间的思想交流成为可能，这一点对文艺复兴的文化传播具有重要意义。彼得鲁奇及其追随者们出版了各种音乐



西班牙作曲家法兰西斯科·格雷罗的《弥撒曲第二集》(1582)扉页上的雕版画。反宗教改革时期的典型插图。

的乐谱：宗教的和世俗的复调音乐、器乐曲(包括琉特琴的符号谱，即一种不告诉你奏出哪个音符，而是告诉你通过手指所放的位置奏出所要奏出的音)以及在进行过宗教改革的国家里出版的赞美诗集和诗篇歌集。

在爱好艺术和科学并在这方面有造诣的“文艺复兴者”(Renaissance man)的支持下，新的音乐和观念的传播形式，使在十六世纪的上层社会中普及音乐的演奏成为可能。人们学会了读乐谱、歌唱和演奏乐器，也可以在家中听到由少数几个乐师演奏的音乐了。各种新的世俗音乐形式的歌曲满足了人们在家中欣赏音乐的要求。它们是意大利以及后来英国和北欧其他地区的牧歌、法国的尚松歌曲、德国的复调艺术歌曲(Polyphonic Lied)。唱牧歌之类的作品开始被看作是家庭的娱乐方式之一。由于一个人声担任一个声部，这就提供了私人奏乐的形式——主要是奏乐者自娱，也可能有几个客人参加，但非正式的听众公共音乐会的时代还远远没有到来。如果我们在欣赏文艺复兴时期的音乐时，了解了它原来在社会上所承担的任务，我们就会对它非常理解了。

法兰西－佛莱芒的作曲家

在第三代公爵好人菲利普(其余是第一代大胆者菲利普、第二代无畏者约翰和第四代大胆者查尔斯)的庇护下，勃艮第宫廷中形成了一个丰富、绚丽的文化环境。到了大胆者查尔斯逝世时(1477)，勃艮第的统治家族以其政治上的成功和宏伟壮丽的宫廷而著称，并吸引来了这一时期的一些伟大艺术家和音乐家。

迪费

在“勃艮第学派”的作曲家中，这一时期的最重要人物是纪尧姆·迪费。他出生于法国北部的康布雷地区，曾在意大利度过数年(在里米尼、博洛尼亚、萨伏依和罗马)，在教皇圣咏队中演唱并曾广泛出游过，因此他有很好的条件完成法国中世纪晚期风格和意大利文艺复兴早期风格及与其相关的文学和人文主义者的融合。他现存的二百首

纪尧姆·迪费 作品

宗教声乐：弥撒曲8首—《脸儿苍白》，《天后颂》(Averegina caelorum)；弥撒乐章；20余首经文歌；赞美诗
世俗声乐：80余首三个声部的尚松(古回旋曲、叙事歌、维勒莱)——《五月》

纪尧母·迪费	生平
约1400年	在康布雷或康布雷附近出生
1409年	康布雷大教堂唱诗班歌童
1413—1414年	康布雷大教堂修士
约1420年	在佩萨罗为马拉泰斯塔家族工作
1426—1427年	在康布雷
1428年	在罗马，教皇唱诗班的歌手，成为欧洲最主要的音乐家之一；开展了与意大利北部各宫廷的联系
1434年	在萨伏依宫廷中任教堂乐长
1436年	所作经文歌在佛罗伦萨大教堂圆屋顶落成典礼上演出，萨沃伊大教堂修士
1437年	在埃斯特宫廷和费拉拉
1451—1458年	在萨沃依的小教堂
1458年	定居康布雷，杰出时期开始
1474年	11月27日逝世于康布雷

左右的作品包括了许多常规弥撒的配曲、个别的弥撒乐章和其他仪礼配曲、经文歌及众多的主要是法语歌词的世俗歌曲。

为了欣赏迪费音乐的真实精神，我们不得不试着站在中世纪早期，以向前看的眼光来对待他的音乐，而不是站在文艺复兴后期来回顾它。迪费音乐的显著特点，或许是比它以前的某些复杂的哥德式音乐显得相对简单明了了。迪费在技术上并非成熟，但是他的很多作品给听众的第一印象是旋律占了首要地位。

例如他的弥撒曲《脸儿苍白》(Se la face ay pale)中的定旋律不是一首素歌的，而是从他约二十年前创作的一首世俗尚松的一个声部中脱胎而来的。在十五世纪，这种把世俗的定旋律用在宗教音乐中的做法已很普遍。它可以使人们认识这一时期宗教礼拜音乐“世俗化”的程度。

在此例中，出现在固定声部的这一定旋律，贯穿于每个乐章，起着统一的作用。虽然它根据每个乐章节拍和节奏的需要，延长或缩短了音值，但旋律实际上始终不变。在另外三个声部中，最上边的声部(discantus)以旋律为主而且十分悦耳；慈悲经开头的下行音阶音型用作前导主题，是这一时期弥撒曲常见的一种设计。对比的形成有几种方法，可以通过节拍的变化，也可以通过减少织体的厚度——有时声部中的两个在扩大的经过句中退出，以便让其余的声部以二重唱的方式演唱，做到相互叠置、相互模仿。



迪费(身后放着一架手携风琴)与本舒瓦(手提一架竖琴)。法国马尔坦·勒·法兰克诗集《女中佼佼者》的微型画。本画作于15世纪。巴黎国家图书馆藏。

这种处理在十五世纪的弥撒曲中十分常见。弥撒曲《脸儿苍白》中围绕着定旋律固定声部的精巧结构，是一个技术上的杰出成就，然而那些更加注意到旋律的优美、和声的洪亮、织体的平稳流畅的听众几乎察觉不到这一点。在宗教音乐中迪费的天才达到了最高点，不过，他也是十五世纪最伟大的复调尚松的作曲家之一。他的约八十首保存下来的歌曲涉及范围很广，而且显示了对标准的中世纪歌曲形式如古回旋曲和叙事歌等的一种新的、灵活的态度。迪费的大部分尚松是他早期的作品，有些可以准确地知道它们的创作年代，因为它们与当时的政治或社会事件有联系。他的作品内容涉及广泛，技法针对每首歌曲的歌词和创作的目的而有所不同。例如《苏醒吧》(Resvilles vous)这首叙事歌是1423年他为卡罗·马拉泰斯塔在里米尼与教皇的侄女结婚而创作的，风格华丽而且副歌的歌词是专为赞美马拉泰斯塔而写的："公正的查理，访问了马拉泰斯塔"("Charles gentil,qu'on dit de Malateste")。另一首风格全然不同的作品《再见，拉努瓦的美酒》(Adieu ces bons Nin de Lamoy)，是怀旧情调的古回旋歌，似乎反映了他1426年离开法国北部拉昂地区(还有酒)时的悲伤。《五月》也是一首古回旋歌，表现了迪费创作中精力充沛、无拘无束的气质(见"欣赏提示"V.A)。《五月》的音乐中，有些地方在音符下没有写上歌词，这暗示着有意用乐器演奏人声声部的某些部分或全部。尚松歌曲中使用的乐器可能包括管乐器(竖笛、肖姆双簧管、克鲁姆双簧管、古长号)，拨弹和弓弦乐器(维奥尔琴、提琴、琉特琴)以及打击乐器(鼓、铃鼓)。

迪费的伟大在于他作品数量巨大及其一贯的高质量。他的作品概括了他那个时代的作曲风格，并反映了在运用中世纪各种音乐形式上愈来愈多的灵活性。与这一灵活性或者还有与日俱增的世俗化的联系，使迪费在某些作品上留下了他个人的印记，这是罕见于中世纪而较多见于此后的特征。最缺乏想象力的是《五月》中的最后一段歌词，作曲家在其中写进了自己的名字。更有趣的实例是庄严的四声部经文歌《天后颂》，其中，迪费用了同样不寻常的手法，他为了写进自己的名字而打断了经文歌的传统歌

欣赏提示 V.A

迪费：《五月》(约1440年作)

原文	译文
Ce moys de may soyons lies et joyeux	在这五月里，让我们用高兴和快乐
Et de nos cuers ostons merancolye;	驱除我们心中的忧伤。
Chantons,dansons et menons chiere lye,	让我们去唱歌、跳舞并行乐，
por despiter ces felons envieux.	来向那些卑鄙、嫉妒的人们表示蔑视。
Plus c'onques mais chascuns soit curieux	让每个人比以往更努力
De bien servir sa maistresse jolye:	为自己美丽的女主人效劳：
Ce moys de may soyons lies et joyeux	在这五月里，让我们用高兴和快乐，
Et de nos cuers ostons merancolye.	驱除我们心中的忧伤。
Car la saison semont tous amoureux	所有的情郎都应这样做，
A ce faire,pourtant n'y fallons mye.	以便不使我们失败。
Carissimi! Dufaÿ vous en prye	亲爱的人们！迪费乞求你们这样做，
Et Perinet dira de mieux en mieux:	佩丽奈特的话语将因此而亲切。
Ce moys de may soyons lies et joyeux	在五月里，让我们用高兴和快乐，
Et de nos cuers ostons merancolye;	驱除我们心中的忧伤。
Chantons,dansons et menons chiere lye,	让我们去唱歌、跳舞并行乐，
por despiter ces felons envieux.	去向那些卑鄙、嫉妒的人们表示轻蔑。
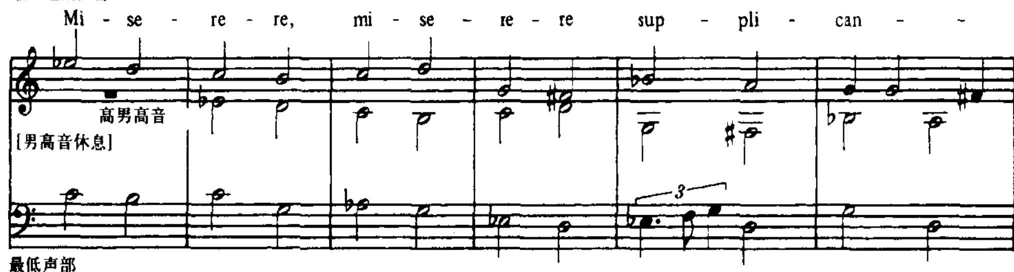
这是一首十五世纪中期三声部的尚松。主旋律一般由最高声部演唱(例i)，然而第二声部——称作contratenor(高男高音)——常常与最高声部交叠，不过有时也下探到通常的最低声部的固定声部之下。这个时期的作曲家们首先是写出旋律，然后是固定声部，最后是高男高音声部以填平和声。《五月》一曲活泼、戏弄的节奏——在节奏上它是所有尚松中最活泼的——抓住了歌词的精神。注意，在谱曲上他们是如何反映了歌词韵脚的安排的：四行词的第一组韵脚a–b–b–a，第三和第四组也是如此，但第二组是a–b–a–b。每对a–b的音乐相同，而每对b–a的音乐也相同，所以音乐的曲式结构是A–B–A–A–A–B–A–B。每一组歌词前都有一个短小的、由一把提琴(fiddle)、一架竖琴和一种由中世纪的吉他演奏的引子。

例i

词，并乞求宽恕他在充满动感的半音阶乐段中的违规(例Ⅴ.Ⅰ)。

这一乐段对他一定有着特殊的意义，因为后来他又在其最后一首弥撒曲《天后颂》(依据经文歌的定旋律)的最后乐章使用了它。我们从他的遗嘱中知道，迪费打算在他临死前让人唱这首歌。这首歌的歌词与音乐在表现上达到了罕见的一致，一方面歌词提

例Ⅴ.1



- - - - - - - ti Du - - fa - - - y

出了有道理的要求，同时音乐又表现了忏悔的心情。这一早期“心情描绘”的实例是把严肃神圣的中世纪传统和文艺复兴时期的人文主义熔于一炉的最高典范。

本舒瓦

能与尚松作曲家的迪费媲美的是他同代人吉莱·德·本斯，但他以本舒瓦的名字知名于世。本舒瓦虽然出生于法兰西－佛莱芒而不是勃艮第，但他在勃艮第为勃艮第的“好人”菲利普公爵效劳，并在那里度过了三十年。他最出名的是他的许多尚松作品。他的作品比迪费的作品更多地反映了大众的趣味——简单、悦耳的古回旋曲，多是三个声部，四声部的较少，旋律的主要注意力放在了最高声部。Filles à marier这首充满生气、劝告年轻姑娘们不要为婚姻所拘束的歌曲就是其中典型的一例。与迪费相同，本舒瓦受到同代人的尊重，尽管他的作品范围和数量没有迪费的那么大。在马尔坦·勒·费兰克诗篇《女中佼佼者》中，有一幅著名的微型画(约1400年作，是献给勃艮第的“好人”菲利普的)，该画表示了作者在众多作曲家中对迪费和本舒瓦的特别推崇。这幅画把他俩放在一起：迪费站在小风琴旁，本舒瓦的手放在竖琴上。这两件乐器可能代表了宗教音乐和世俗音乐，并象征性地表明了这两人的不同侧重点（见第95页）。

奥克冈

迪费和本舒瓦之后的一代，主要人物是约翰内斯·奥克冈(1497年逝世)，他也是一位法兰西－佛莱芒作曲家。他有可能在本舒瓦门下学习过，但这一点还不能完全肯定。奥克冈曾在安特卫普大教堂当过歌手。他先是在波旁公爵查理一世那里任职，查理一世的宫廷设在穆兰；后来为三代法国国王即查理七世、路易十一和查理八世服务，初为宫廷小礼拜堂歌手，后任小礼拜堂主事。他出游较少，虽然访问过西班牙(担负外交使命)、布吕田和法国北部的康布雷并在那里与迪费住在一起。他的漂亮的男低音歌喉和音乐作品受到广泛的称赞。他的去世，受到诗人们和音乐同行们同样深切的哀悼(见第100－101页)。

约翰内斯·奥克冈 作品
约1410年出生 1497死于图尔（?）

宗教声乐作品：弥撒曲10首——《任何调式的弥撒曲》；《短拍弥撒曲》；安魂曲；弥撒乐章；经文歌10首
世俗声乐作品：20余首尚松

奥克冈以弥撒曲和经文歌能够巧妙地使用卡农曲式——在各声部之间的精确模仿而著称，而且他似乎一直喜爱复杂的对位手法。例如他的《任何调式的弥撒曲》(Missa cuiusvi toni)可以用四个调式演唱，他的《短拍弥撒曲》(Missa prolationum)有一系列极其复杂的卡农和韵律变化。然而，他还具有一种创作悠长而富于表情旋律的特殊天才，在这种旋律中，乐句在不同声部上交叠，以构成连续不断的音响织体。这是一种与迪费和本舒瓦使用较短乐句不同的结构手法，但此结构手法后来成了标准惯例。

奥克冈风格中另一前瞻性的成分是能够更平等地对待各个声部，他把较低的声部延伸到比以前更低的音区。他还表现出一点对“词画”(word-painting)(音乐图解歌词)的兴趣，有时是图解字面上的意义，如用逐级上行的一列音符去配歌词“他升进了天堂(“et ascendit in caelo”)。有时是以音乐的基调反映歌词内容的基调。这种风格成为文艺复兴时期较晚阶段音乐的最重要的特征之一。

在来自北欧、活跃在十五世纪后期的众多作曲家中，重要的有安托万·比努瓦(约1430—1492)，他曾在勃艮第的宫廷中工作过，他的尚松作品给人以深刻印象。还有一位是来自荷兰的雅各布·奥布雷赫特(约1450—1505)，他是一位极其多产并在技术上很有天才的作曲家，是这一时期最受尊重的作曲家之一。

若斯坎

奥克冈的学生中可能曾有后来成为文艺复兴早期的伟大作曲家的若斯坎·德普雷(约1440—1521)。若斯坎是法国人，但在意大利度过了他成年后的大部分岁月。他最初在米兰大教堂当歌手，然后，为米兰的统治者、强大的斯福尔扎家族工作。此后又在罗马的教皇唱诗班做歌手。后去意大利北部费拉拉的公爵埃尔科利处任职。最后回到法国）在埃斯考河畔的孔代大教堂任司铎，直至去世。



奥克冈（推测是戴眼镜的人）同一些歌手站在读经台前。上图为这位作曲家逝世约20年后成书的一部手稿中的一幅微型画。巴黎国家图书馆藏。

在离开北方之前，若斯坎的作曲风格与奥克冈及其前辈一样严肃而朴素。但他在意大利的经历，使他接触了受世俗音乐影响而形成的较流畅、婉转的风格。他生命的中期和较后期的音乐被公认为是他最好的作品。他是一位极其多产的作曲家，而且涉猎领域非常广泛。虽然弥撒曲占据了他作品的大部分，但他还写了超过八十首的复调经文歌和约七十首的世俗歌曲(大部分为法语歌词)。

经文歌给予若斯坎最好的机会，使他充分发挥了他的个性。经文歌的形式比弥撒曲更为灵活，而且现有歌词的更加多样化使其在表现情绪方面像以前的尚



若斯坎·德普雷。木刻画。载彼得鲁斯·奥普米尔《历史画集》(1611年出版)。

松一样拥有了广阔的天地。四声部经文歌《万福，马利亚……圣洁的少女》，歌词为一篇向圣母的祈祷文。它是若斯坎音乐的范例，它显示了表面朴素简单的风格是如何隐含大量的新颖设计的。声部进行在这首歌曲中主要是模仿，但是普通听众几乎觉察不到这些技术细节，因为它们从不干挠流畅甜美的旋律线及透明、清澈的织体和洪亮的和声。这首歌曲的音乐完美地体现了歌词那宁静安详的情绪。

若斯坎的经文歌之所以听起来不同于十四世纪的大部分经文歌，原因有许多。他的旋律更加流畅和宽广，已摆脱了素歌业已僵化的模式。节奏有更多的变化并较少受节拍和等节奏手法的限制。他的和声更加丰富、音程更加洪亮而且和弦进行得更为自

若斯坎·德普雷	生平
约1440年	生于法国北部
1459—1472年	米兰大教堂歌手
1474年	斯福尔扎家族私人礼拜堂歌手(米兰)
1476—1479年	为阿斯卡尼奥·斯福尔扎红衣主教效劳
1486—1499年	教皇唱诗班歌手(罗马)
1499—1530年	在法国
1503—1504年	埃尔科利公爵(费拉拉)的音乐总监
1504年	埃斯考河畔孔代大教堂司铎
1521年	8月27日逝世于孔代

若斯坎·德普雷 作品

宗教声乐作品：20首弥撒曲——《赞美弥撒》(Missa pange lingua)；弥撒乐章，80余首经文歌——《万福，马利亚……圣洁的少女》
世俗声乐作品：约70首尚松——《林中仙女》

然。模仿已成为重要的结构特点，而且模仿的流利进行常常为各声部一起进行的和弦段落所阻断。不协和音已获得了其本身的表现价值并大大增强了音乐的效果。

若斯坎的音乐与中世纪音乐之间最大的区别在于一般方法上的不同：若斯坎是第一位试图在音乐中以各种和谐的方式表现情感的伟大作曲家。除了那时教堂和小礼拜堂中最为复杂的音乐，所有的宗教音乐仍然是单声部音乐，复调音乐相对来说是新的音乐。驾驭对位音乐的复杂技术是中世纪后期作曲家们全神贯注的事，是与这一时期的理性精神密切相关的目标。如果听大部分中世纪的经文歌而不读其歌词，单凭音乐我们极难说出这首乐曲是叙述性的还是思考性的，其主题是忏悔的还是欢乐的。经文歌的歌词中显露了它的实质意义：是乐观的还是悲观的结束。不过，若斯坎是研究人本主义的文艺复兴，对宗教的表达方式及人类对其与外在世界关系看法的第一人。如果进一步了解若斯坎的音乐，这一点就会变得更加清楚。他的尚松曲《林中仙女》(Nymphes des bois)，一首为奥克冈悼亡的哀惋动人的挽歌，充分表现了这一点(见欣赏提示V.B)。正是若斯坎音乐中这一难以琢磨的表情特性，使得他无可争议地站在

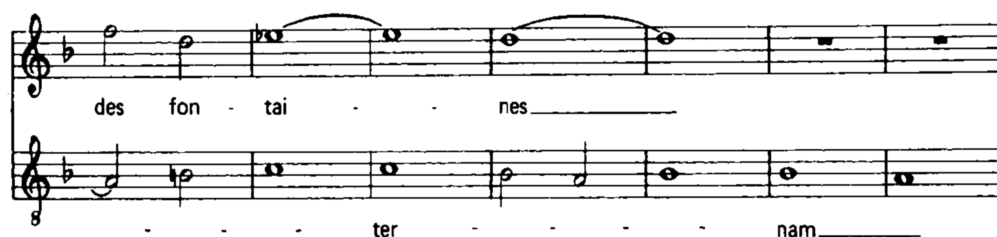
欣赏提示 V.B
若斯坎·德普雷：《林中仙女》

原文	译文
Nymphes des bois, déesses des fontaines,	林中仙女、山泉的女神、
Chantres expers de toutes nations,	全世界的优秀歌手，
Changez voz voix fort clères et haultaines	把你们响亮、清脆的歌声，
En cris tranchantz et lamentations.	转换成悲恸的哭声和哀悼，
Car d'Atropos les molestations	因为阿特罗波斯肆虐无情
Vostre Okeghem par sa rigueur attrappe	地把你们的音乐珍宝
Le vray trésoir de musicque et chief d'oeuvre,	至高无上的音乐大师奥克冈带进了深渊，
Qui de trépas désormais plus n'eschappe,	他再也逃不脱死神之手。
Dont grant doumaige est que la terre coeuvre.	呜呼，一抔黄土把他埋在了地下。
Acoutrez vous d'abitz de deuil:	穿上你们的丧服，
Josquin,Brumel,Pirchon,Compère	若斯坎、布律梅尔、孔佩尔、皮埃尔松，
Et plorez grosses larmes de oeil:	让你们眼中充满泪水：
Perdu avez vostre bon père.	因为你们失去了善良的父亲。
Requiescat in pace.Amen.	愿他静静地安息，阿门。
	（一个人声唱下面两行）
Requiem aeternam dona ei Domine	啊，主啊，赐他永远安息，
et lux perpetua luceat ei.	让不衰的光照耀在他身上。

这首尚松是哀悼奥克冈逝世的挽歌。若斯坎使这首歌曲的演唱者和听众都清楚了它的丧葬性质：对演唱者来说，他用了老式的黑色音符；对听众来说，他用了素歌定旋律。这会马上被认为是出自悼亡弥撒的《永恒安息》（例 i 所示，是素歌上边的旋律）。在尚松中使用定旋律是重又回到较旧的风格，但无论如何，若斯坎在这里使用这一较旧的风格，似乎是出于对奥克冈的尊重：在这首尚松的第一段中，各个旋律线音域不宽，有许多长的花唱，而且各个收束都被吞没在音乐的织体中，而未用于它的结构以使其显得更加清晰（像若斯坎的大部分音乐那样）。第二段的乐句较短，各个收束界线较为分明，正如人们对若斯坎的音乐所预期的那样。弥漫在这首作品中的悲伤气氛来自选用的调式，因为它有着"小调"的感觉，不过各个旋律线的形状——它们作弧线上升，然后又降回来——也起了作用。这是若斯坎音乐表情特性的典型代表。

例.i

Superius
(other voices omitted)
Nym - phes des___ bois dé - es - ses
Tenor II
Re - - qui - em ae -



若斯坎的《林中仙女》(悼约翰·奥克冈的挽歌)，例中所示是最高声部和高男高音声部；安魂曲的歌词在固定声部。梅迪契－罗伦佐图书馆，佛罗伦萨。

了文艺复兴早期音乐的顶峰。

伊萨克

令人感兴趣的若斯坎的同代人最可能是海因里希·伊萨克(约1450—1517)。出生于佛兰德，大半生游历于欧洲，在佛罗伦萨壮丽的罗伦佐·德·梅迪奇宫任职十年之后，被罗马皇帝马克西米连一世任命为维也纳和因斯布鲁克的宫廷作曲家，这一职务的灵活性，足以使他遍游整个帝国而且能够在佛罗伦萨度过更多的年月。在佛罗伦萨，他颇受欢迎。

伊萨克创作了近四十首常规弥撒曲、五十多首经文歌与近一百首世俗歌曲及器乐曲。他最著名的作品《康斯坦茨众赞歌》(Choralis constantinus)，是一部三卷本的近百首供所有礼拜日和盛大宗教节日使用的复调专用弥撒配曲集。这部弥撒曲集是伊萨克在康斯坦茨生活期间受当地大教堂委托而完成的。这部弥撒曲集是同类作品中的一座里程碑，因为它展示了所有当时流行的弥撒曲与经文歌作曲的技术。

伊萨克的世俗作品有法语、德语和意大利语歌词的复调歌曲。意大利歌词的歌曲是三声部或四声部的“弗罗托拉”曲式，乐句鲜明，歌词的内容往往是些琐碎小事。其他的“弗罗托拉”作曲家有意大利人巴尔托洛梅奥·特隆蓬奇诺(约1470—1535)和马尔凯托·卡拉(约1470—1525)，他们二人都曾在意大利北部曼图亚的有才能的音乐家和赞助人伊莎贝拉·德埃斯特(1474—1539)的豪华宫廷中服务过。

雅内坎

轻松和质朴是意大利的“弗罗托拉”、法国的尚松在同一时期共有的特点。“弗罗托拉”一般为舞蹈节奏，和声的声部进行与对位的声部进行几乎一样多。在十六世纪上半叶，第一流的尚松作曲家中有克莱芒·雅内坎(约1485—1558)。虽然他大半生在教堂供职，但他的宗教音乐作品却被他的世俗音乐作品所遮盖。他的世俗作品有二百多首尚松。它们的歌词往往充满激情，诉说得不到回报的爱情，不过也有些是描述历史事件或时事的，用音画手法表现了歌词所反映的生动现实。这一类的受人们喜爱的实例有《百鸟之歌》(Le chant des oiseaux)和《战争》(La guerre)。《百鸟之歌》可以说是一本鸟类学选集，它用嗓音逼真地模仿了鸟鸣。《战争》是一首战歌，创作的目的可能是为了庆祝法国在1515年战争中的胜利。其中有人声模仿战斗的呼喊、炮声和号角声。雅内坎的很多尚松的谱曲是朴素和愉快的，常常使人联想到民间音乐直率、意气风发的风格。

雅内坎的法国同代人中有克劳德·德·塞米西(约1490—1562)，他的尚松作品一般较为内向并细腻柔美。佛莱芒作曲家阿德里亚安·维拉尔特和雅克·阿卡代尔特也为法国尚松谱过曲，不过他们与意大利早期牧歌的关系更深。牧歌基本上属于复调音乐一类，而且后来甚至比尚松影响更大，这一点我们将会在后面章节谈到。

拉絮斯



奥兰德·德·拉絮斯。创作于16世纪的雕版画。

北欧在这时产生的最伟大的作曲家是奥兰德(或罗朗)·德·拉絮斯，在意大利又名为奥朗多·迪·拉索，成年后他在南欧度过了大部分岁月。他1532年出生于埃诺地区的法兰西－佛莱芒城市蒙斯。埃诺地区曾产生过许多著名的音乐家。在幼年

奥兰德·德·拉絮斯	生平
1532 年	在蒙斯出生
1544 年	开始为费兰蒂·贡扎加工作，并随其出游曼图亚和西西里
1547—1549 年	在米兰
1550 年	开始为康斯坦丁诺·卡斯特里奥托服务（那不勒斯）
约 1551 年	在罗马，任佛罗伦萨王室大主教
1553 年	任罗马圣约翰·拉特兰大教堂乐长
1554 年	在蒙斯
1555 年	在安特卫普，监督早期牧歌和经文歌的出版
1556 年	在巴伐利亚公爵阿尔布雷希特的小教堂任歌手
1558 年	与雷吉娜·瓦金格结婚
1563 年	在巴伐利亚宫廷中任乐长，为其创作了大量的宗教音乐，并继续出游欧洲的音乐大城市募集歌手。奠定了国际声誉。
1574 年	获教皇授予的金马刺骑士称号
1574—1579 年	出游维也纳和意大利，出版了五卷本《天父的音乐》(Patrocinium musices)
1594 年	6 月 14 日于慕尼黑去世

奥兰德·德·拉絮斯　　作品

宗教声乐作品：约 70 首弥撒曲；4 首受难曲；约 100 首圣母颂歌配曲；500 多首经文歌——《仁慈救世圣母》，《女巫们的预言》；《音乐大全》；《忏悔诗篇》；《耶利米哀歌》；赞美诗

世俗声乐作品：约 200 首意大利牧歌和有四至六声部的维拉内拉歌曲；约 140 首四至八声部的尚松；约 90 首三至八声部的德国利德歌曲

时，拉絮斯即被认为是一位优秀的歌手，甚至有一个故事说，由于漂亮的嗓音他曾三次被拐骗。他大约从十二岁起到了意大利，先是在曼图亚的宫廷，然后在那不勒斯和佛罗伦萨，最后去了罗马，在那里的圣约翰·拉特兰大教堂任乐长，那时他年仅二十一岁。在安特卫普停留了一段不长的时间后，他于1556年在慕尼黑加入了巴伐利亚公爵阿尔布雷希特的音乐机构，并很快成为公爵府小教堂的负责人。他在那里待了三十多年。拉絮斯于1594年去世。

他一生中不断访问意大利，而且作为作曲家的声名很快被传开，部分原因是他的作品数量巨大：共有二千多首作品，包括弥撒曲、受难曲、赞美诗，五百多首经文歌和四百多首意大利语、法语和德语歌词的世俗乐曲——对活了六十几岁的人来说，这是不寻常的成就。他的很多作品在他生前得到出版，他在同代人中也备受尊崇。

拉絮斯可能是文艺复兴较晚期最具世界性和最多才多艺的作曲家，他把数种民族的风格和特点结合在一起，使各种风格的精华融为一体：意大利旋律的美和表现力，法

语歌词谱曲的妩媚与优雅，佛莱芒和德国复调歌曲的充实与洪亮。但是，与所有最好的作曲家一样，他还增添了自己的东西——生动鲜明的想像力。凭借这种想像力，他的音乐对歌词的戏剧性和情绪化作出了回应。这一点在他的经文歌中尤为明显，而且他所谱曲的经文歌词极为多种多样。他的一套十二首题名为《女巫们的预言》(Prophetiae sibyllarum)的短小经文歌是他青年时期敢作敢为的作品：在为这些传说中的女预言者们的模糊难解的话谱曲时，他对有关的表现手法做了深入探索，并通过使用惊人的半音体系创造了一种独一无二的、极富色彩的风格。他的《仁慈救世圣母》八声部经文歌是其中的典型一例(见欣赏提示 V.C)。

拉絮斯是典型的文艺复兴时期的人物。宫廷的职务和欧洲的游历使其阅历极深。他的世俗歌曲显示出他多种多样的兴趣。除了包含宗教精神和用于祈祷的牧歌外，他还谱写了轻松愉快的不同语言的田园曲和生动活泼的小曲(ditty)，包括喧闹的德国酒歌(说明了拉絮斯个性的又一个侧面)。他的多才多艺、他的人道主义以及在其数量巨大的作品中所包含的表情范围，都标志着他是这一时期最重要的作曲家之一。

欣赏提示 V.C

拉絮斯：《仁慈救世圣母》

原文	**译文**
Alma redemptoris mater,	仁慈的救世圣母，
quae pervia coeli porta manes,	她站在天堂的门口，
Et stella maris,succurre cedenti	犹如海上的救星来拯救坠落者，
surgere qui curat populo:	那些挣扎着浮起的人们：
Tu quae genuisti,natura mirante,	自然的奇迹，你生育了
tuum sanctum genitorem:	全能的上帝。
Virgo prius et posterius,	永恒的圣母，
Gabrielis ab ore sumens illud:	她接受了加布里埃尔的祷词：
Ave, peccatorum miserere.	宽恕我们的罪恶吧。

这首短小的经文歌是拉絮斯在慕尼黑时期创作的，他死后刊登在由他儿子出版的他的作品集中。它有八个声部—两个四声部的唱诗班，在这个录音里，两个唱诗班从相对的两边演唱（像作曲家当初设计的那样），形成了一种空间感的效果。这首经文歌典型地代表了拉絮斯热烈的风格，是一篇音响丰富、和声进行庄严堂皇的圣母祈祷文，在音乐上给人一种各个内声部相互纠缠并相互应答的感觉，偶然以不协和音来突出歌词中重要的词。当一个男高音唱歌词“Virgo prius et posterius”（圣母，开端与最终）时，出现了平静而心驰神往的短暂时刻：所有这些都显示了反宗教改革运动的教堂音乐的那种极端虔诚的、几乎是神秘的气氛。听这首经文歌时，人们可以想像到这样一个场景：在昏暗的天主教堂内的两侧，教徒们正在聆听小型但训练有素的唱诗班演唱这首作品，空气中是浓浓的焚香的气味，墙壁上挂满了文艺复兴风格的绘画和献给圣母的肖像。

意大利

焦瓦尼·皮耶路易吉达·帕莱斯特里那(约1525—1594)是工作在特伦特公议会时期的教堂音乐作曲家之一。他与反宗教改革运动的精神是如此协调一致，以致他的音乐在传统上一直被尊崇为十六世纪复调音乐的巅峰。他的名字很可能取自他的出生地罗马附近的小城帕莱斯特里那,他的一生都致力于为罗马一些最大的教堂服务——圣·马焦雷大教堂、圣约翰·拉特兰大教堂和圣·彼得大教堂。

帕莱斯特里那

帕莱斯特里那早期的成功多亏了帕莱斯特里那城主教、红衣主教焦瓦尼·马利亚·德·蒙泰。蒙泰于1550年当选为教皇尤利乌斯三世后，他邀请帕莱斯特里那陪同他去罗马。在后继的几代教皇中，帕莱斯特里那虽然不再受到同样的宠爱，但也总能在教皇小礼拜堂里有一个相当不错的地位，担任着这一部门或那一部门的首脑。到了三十多岁时，作为作曲家和指挥家的他已赢得很大的名声。虽然数次有人怂恿他到其他地方例如维也纳和曼图亚，但他始终都没有离开罗马。

与伟大的同代人拉絮斯一样，帕莱斯特里那也是一位极为多产的作曲家。他写了很多世俗作品，不过，他的宗教职务使他的精力主要集中在教堂音乐上，他创作了一

焦瓦尼·皮埃路易吉达·帕莱斯特里那	生平
约1525年	出生于罗马附近的帕莱斯特里那(据推测)
1537年	罗马圣玛丽亚·马焦雷大教堂唱诗班歌手
1544年	帕莱斯特里那城圣马加皮托大教堂管风琴手
1547年	与卢克莱齐亚·戈丽结婚
1551年	罗马圣彼得大教堂朱利亚大教堂圣乐队乐长
1555年	罗马西斯廷圣乐团歌手，圣约翰·拉特兰大教堂唱诗班指挥
1561—1571年	圣玛丽亚·马焦雷大教堂唱诗班指挥
1564年	被埃斯特的红衣主教伊波利托任命为其在罗马附近蒂沃利别墅的暑期音乐负责人
1566—1571年	罗马神学院音乐教师，出版了一些重要的弥撒曲和经文歌集
1571年	重返朱利亚大教堂圣乐队任指挥
1572—1580年	罗马发生鼠疫，妻子与数名近亲属死去
1577年	被要求按照特伦特公议会制定的纲领修订素歌资料集
1581年	与维尔吉尼亚·多莫莉结婚
1594年	2月2日在罗马去世

焦瓦尼·皮埃路易吉达·帕莱斯特里那　　作品

宗教声乐作品：100余首弥撒曲——《马尔采鲁斯教皇弥撒》,《短弥撒》;375首经文歌—《圣母悼歌》;35首圣母颂歌配曲;68首奉献经配曲;《耶利米哀歌》，连祷歌，宗教牧歌，赞美诗

世俗声乐作品：约140首牧歌



帕莱斯特里那的《弥撒曲初集》的扉页：作曲家正将他的作品呈现给教皇尤利乌斯三世。

百多首弥撒曲(比这一时期的其他任何作曲家都多)、近四百首经文歌和其他的宗教音乐作品。

帕莱斯特里那的弥撒曲包括了当时通行的各种弥撒作品的类型。很多是"仿作"弥撒("Parody" Mass)，这种"仿作"弥撒利用了现有其他作曲家的作品(或他自己的作品)，通常是经文歌。把它们插入弥撒曲结构中，这是这一时期标准的方法。另外一些弥撒曲则基于一首定旋律，通常为素歌(这在文艺复兴初期曾经十分常见)，虽然也有少数使用世俗曲调的例子。还有一些弥撒曲是与现有音乐作品没有关系的自由创作，这首1570年的四声部《短弥撒》即属此类(见欣赏提示V.D)。这一作品的简短明快，使那些对文艺复兴晚期音乐的对位风格没有什么准备的听众很容易接受。在写法上，这首作品仍然是模仿手法的(次高音声部的开头乐句由其他各声部依次继续下去)，但各声部的交错听起来是很清楚的。

对帕莱斯特里那传奇人物般的崇拜在他活着的时候就已开始。他的大部分音乐在十六世纪下半叶已被出版并广为流传。他的名声在教会中十分显赫，以致于1577年被聘请按照特伦特公议会制定的纲领修订素歌的资料集（一项他实际上没能完成的任务)。他最著名的弥撒曲《马尔采鲁斯教皇弥撒》，也许是为了说明传统样板的优美复调音乐未必与特伦特公议会的要求不相容。

与拉絮斯不同，帕莱斯特里那的音乐观是保守的。他忠实地接近反宗教改革运动的中心，意味着他所写的音乐将受到较多的限制和较少无顾忌的实验。但这似乎非常适合他。他不试图创造新的方法而只是对旧有的方法加以提炼。遵循这种创作方式，他写出了这一时期最光辉的宗教音乐，其音乐的特点是技术完美而且有着崇高的表现形式。帕莱斯特里那是"模仿风格"的终极大师。"模仿风格"构成了十六世纪复调音乐的主要成份，并可能是文艺复兴时期音乐最独有的特色。同时，级进的旋律是帕莱斯特里那风格的精髓：他的旋律线条没有任何不协调的跳跃和任何的不平衡感。每一个不协和音都是有准备的，而且按照指导和声流畅进行的法则加以解决。很少有完全收束，各个乐句往往交错在一起，形成"无缝"的织体。在这种织体中，各声部的平等及其互相平衡，使音乐具有一种比例完美的感觉。正是由于这种十分严谨的然而又是富有表现力的风格，帕莱斯特里那被认为是文艺复兴时期复调音乐的典范。

在十六世纪初期，有许多北方的作曲家工作在意大利，其中有雅克·阿卡代尔特(约1505—1568)和阿德里亚安·维拉尔特。前者是荷兰人，曾负责教皇在罗马的小教堂，后者曾在威尼斯的圣马可大教堂任职。北方人带来了法国的尚松。尚松对早期牧歌的影响可以从维拉尔特的简单的复调、轮廓分明的乐句和旋律的写法中看到。维拉尔特在圣马可大教堂职务的继任者、他的一个学生、奇普里亚诺·德·罗勒(1516—1565)给牧歌引进了更多的抒情性。罗勒开始更为平等地处理各个声部，并更多地使用了音画手法。音画手法的使用成为意大利牧歌的典型特征，这在意大利北部的一些宫廷牧歌中尤为显著。不过，意大利最富有的城市之一威尼斯的音乐趋向在当时又是怎样的呢?

加布里埃利叔侄

威尼斯，这一由选举产生统治者而不是由王公贵族治理下的商贸城市，在十六世纪达到了它繁荣的顶点。它养成一种与它的财富、浓厚的艺术气氛和热衷于浮华的社会风气相对应的音乐传统。长方形大会堂即圣马可大教堂是这一城市礼仪生活的中心，

欣赏提示 V.D

帕莱斯特里那：《短弥撒》(1570)，“慈悲经”

原文	译文
Kyrie eleison.	主有慈悲心
Christe eleison.	基督有慈悲心
Kyrie eleison.	主有慈悲心

这是模仿式复调音乐中文艺复兴风格的一个经典例子。构成这首“慈悲经”三个小段的每一小段，都是建立在一个单一的乐句上的 。这个单一乐句在四个声部的这一声部或另一声部中自始至终都可以听到。例 i 是第一个 “kyrie”(慈悲)的完整一段，每一模仿乐句都加以标出(X 的模仿长达九至十二个音)，注意，虽然各音之间的音程不变，但速度有变化(在较快进行的变体中快一倍并标以 X′，仅有三个音保持了模仿)。在“Christe”(基督)中，注意例ii的开头，最初五个音是精确的模仿，但次高音声部(alto)进行则稍快一些。在第二个 “Kyrie” 中，各声部按照向上的顺序进入(见例 iii)，一俟全体声部开始，低音声部唱开头的两小节乐句共唱五遍，每一遍都在音高上较前一遍低一个音级。

例 i

- ri - e e - le - - - i -

- son, e - lei - - son, Ky - ri

- - i - son, Ky - ri - e e - le - -

- i - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

- son, e - le - i - son.

- e e - lei - - - son.

- - - - - i - son.

- lei - - - son.

例 ii

Chri - ste e - lei - (son)

S.
A.
(T.)

(T.)

Chri - ste e - le - - - (ison)

例 iii

Ky - (rie)

S.
A.

Ky - ri - e e - le - (ison)

Ky - ri - e e - le - - i - son,

T.
B.

Ky - ri - e e - lei - - - son,

（注意在唱出“elesion”(主)一词时，通常要把它的第一个音节与“kyrie”一词的最后一个音节缩成一个音节；还有“-ei”，有时把它作为一个音节谱曲，有时作为两个）

也是它音乐生活的中心。一个卓越的荷兰人阿德里亚安·维拉尔特于1527年在那里成为音乐界的首脑。那时，第一批在圣马可大教堂担任重要职务的意大利人有安德烈亚·加布里埃利(约1510—1586)和他的侄子焦瓦尼·加布里埃利(1555—1612)。

安德烈亚是一位多产的宗教音乐和牧歌的作曲家。他的牧歌在风格上比他同代人的牧歌轻快、紧张度低、对位少。他发展的一种独特风格的宗教音乐，适应了圣马可大教堂仪式音乐的需要。他还敏锐地看到了大教堂建筑所提供的一些可能：他有时把他的乐手和歌手分成几个小组，设置在不同的廊下，以便使听众可以从四面八方听到音乐。这种cori spezzati(“分隔的唱诗班”)手法虽然不属于圣马可大教堂或威尼斯的专利，但却对圣马可大教堂的设计、威尼斯人对浮华的爱好和安德烈亚·加布里埃利的天才的回应中得到了发展。

焦瓦尼·加布里埃利发展了他叔叔的工作。1587年，他出版了一本称作《协奏曲》(concerti)的集子，该集子包含了他与他叔叔主要为一些相互对唱(奏)的小组所写的宗教乐曲、牧歌和其他作品。这是对协奏曲一词的最早使用。焦瓦尼比他的叔叔更加自由、更加有变化地使用了互相应答的手法，器乐写法更加明确和多彩，而且具有了一种更有张度和更加不协和的风格。

威尼斯人不仅喜爱绘画的色彩，还喜爱音乐的色彩。1597年出版的一本集子中，

焦瓦尼·加布里埃利 作品

约1555年生于威尼斯，1612年逝世于威尼斯

宗教声乐作品：《圣乐交响曲》(1597，1615)；弥撒乐章；约100首经文歌——《宗教至上》(Inecclesiis)经文歌集

器乐曲：《坎佐纳和奏鸣曲》(1615)；为管乐合奏组而写的坎佐纳，利切卡尔，赋格，托卡塔

世俗声乐作品：约30首牧歌

欣赏提示V.E

焦瓦尼·加布里埃利：坎佐纳XIII(1597)，septimi e octavi toni(七度音与八度音)

这首坎佐纳收入加布里埃利1597年出版的《圣乐交响曲》内。"septimi e octari toni"(七度音与八度音)意指这首乐曲使用的调式。这首乐曲是威尼斯人钟爱的典型交替风格的音乐，几个乐器合奏组在不同的边座上演奏。这首乐曲中有木管号组和长号组，一组在左，一组在右，同时在中央有一由弦乐器和德尔西安双簧管(类似大管)组成的音色柔和的演奏组。这首乐曲开头的一小段是所有乐器的齐奏，不过，乐曲大部分是在两个"铜管"组和弦乐组之间交替演奏而形成的三向问答。有时一组仅重复另一组(不过，原句和模仿句(echo)之间的时间有长短变化)，但经常是，一组以真正应答的方式回应另一组，把音乐推向前进，犹如讨论。有时所有乐器一起奏出音响厚重的乐段，其中可以听到织体内的模仿写法。有些乐思十分简短，有些则很长。在接近结束时，在此前音乐中听到的第一段独奏又出现了。乐曲中有主要是为每组领奏者所用的华丽装饰写法。

有一首像焦瓦尼·加布里埃利的《坎佐纳XIII》(见欣赏提示V.E)的作品，向焦瓦尼·加布里埃利展示了三个相互对比的合奏组，有时结成模仿式，有时是应答式，有时是一体对位的谱写方法。实际上，在某些方面，焦瓦尼·加布里埃利既属于文艺复兴时期，又属于巴罗克时代——这一点我们将在下一章中看到——因为他强调了各种各样的对比（尤其表现在他晚年的作品中）并发展了一种协奏曲式的风格。

马伦齐奥

卢卡·马伦齐奥(约1553—1599)是意大利牧歌较后期历史上的主要人物。他与罗马的许多红衣主教和富有的赞助人关系密切，并曾游历过意大利的许多城市。他的牧歌取材广泛多样，既为旧有的诗歌谱曲，也为当代的诗歌谱曲。其中最好的作品是把较早时期牧歌的特点，与用音画手法勾画歌词而形成的独特风格结合在了一起。用音画手法为歌词配曲，是他音乐中最显著的因素。文艺复兴时期诗歌的意象，启发他用旋律的曲折与和声的色彩，来求得音乐同歌词的整体情调、一些具体的词和意念的相互对应。

卢卡·马伦齐奥 作品

1553年或1554年生于布雷西亚，1599年卒于罗马。

世俗声乐作品：为4—6声部而写的约500首牧歌——《悲哀的殉难者，启程先别》(Dolorosi martir, Io partirò)；约80首维拉内拉。

宗教声乐作品：约75首经文歌。

在音调忧郁、阴沉的作品中，最能显示出他的特点而且似乎也是他特别喜欢使用的是由五个声部构成的浑厚织体。在他哀悼死去的爱人的一首歌曲Dolorosi martir中，一个惊人的变化和弦及其戏剧性的风格变化，大大加强了“我以极端痛苦的心情(Misero piango)”一句歌词的情感内涵(见例V.2)。同样，和声中一个猛烈的扭转标志着“我须离开”(“Io partiro”)一句达到表情的高潮(见“欣赏提示”V.F)。歌词中的一件事物或一个想法常常从旋律线条的形状上反映出来：上行的一列音可以形容向上

例V.2

e mo-men - - - ti, Mi - se - ro pian - - go il mio per-du-

- to be - ne

(……我以极端痛苦的心情哀悼我死去的爱人)

欣赏提示 V.F
马伦齐奥：《我须离开一切不幸》(1581)

原文	译文
I must depart all hapless,	我须离开一切不幸，
But leave to you my careful heart oppressed,	但是把我受压抑的敏感的心留给你，
So that if I live heartless,	只要爱情会出现幸福和奇迹，
Love doth a work miraculous and blessed,	我可以让自己无情地活着，
But so great pains assail me,	但是这样会有巨大的痛苦向我袭来，
That sure ere it be long my life will fail me.	不久之后我的生活会使我失望。

这首牧歌是为意大利语歌词谱写的(开头“Io partiro”意为“我须离开”)，发表在1581年出版的马伦齐奥第二册五声部的牧歌集中。七年以后它又被收录在英语出版物《阿尔卑斯山那边的音乐》中，这是一部意大利牧歌集的英译本。我们现在听到的正是这一英译本的歌词。歌中尚有模仿式的对位，但不那么严格了，回响式的模仿(常常是不精确的)代替了真正的模仿，对和声和对位有着同样的强调。第二行和(第一遍)第四行歌词的音乐都是简单的和声而不是对位风格。此曲高潮处“但是这样会有巨大的痛苦向我袭来”这一句充满情感的歌词也纯粹是和声的，在“痛苦”(pains)一词上有一个突然转入的变化和弦。这些是十六世纪八十年代意大利北部牧歌的特点。

飞翔，由休止间隔开的短句可能描写气喘吁吁或兴奋，一个下行的半音也许是代表昏倒或死亡。尽管这些手法已经成为很多意大利后期牧歌作曲家的惯用手法，但马伦齐奥却在掌握这些手法上有一种灵性，而这种灵性正是他同代的作曲家所缺乏的。

杰苏阿尔多

在使用半音体系方面，可以与马伦齐奥相媲美的作曲家是卡洛·杰苏阿尔多(约1560—1613)。这位维诺萨王子，是一位具有高度创造力的业余音乐家。他曾以他的音乐和指使他人杀死妻子及其情人一事知名于世。他的牧歌(在较小程度上还有他的宗教音乐)中出人意外的和声，是把一些互相无关的和弦没有章法地拼凑在了一起。杰苏阿尔多具有高度创造性的音乐语言，完全是从歌词出发的。他对歌词中的关键词句进行了戏剧性的处理，特别是那些与痛苦和悲哀有关的词句。虽然杰苏阿尔多的风格引起了二十世纪作曲家们的兴趣(尤其是斯特拉文斯基，他改编了一些牧歌)，但在杰苏阿尔多的时代以后，他的风格并未结出真正的果实。因为他的风格太过个性化，难以吸引到继承者，因此他的风格便随着他的去世而消亡了。

西班牙

如果意大利是反宗教改革运动的摇篮，那么西班牙则是它的幼儿园，因为西班牙才是宗教信仰灌输得最厉害的地方。宗教法庭对异教徒(即非天主教徒，不管是耶稣教徒、犹太教徒还是摩尔教徒)怒气冲冲，而在1534年由西班牙人依纳爵·罗耀拉建立的耶稣会和几个新的修道院例如阿维拉，又创造了一种弥漫于社会各阶层的坚定信仰宗教的气氛。

维多利亚

十六世纪最伟大的西班牙作曲家是托马斯·路易斯·德·维多利亚(1548—1611)。他出生于阿维拉，幼年在大教堂的唱诗班唱歌。

在嗓音变声之后，他去了罗马，在罗耀拉建立的耶稣会机构日耳曼学院学习，并在这个城市生活了大约二十年。他在许多教堂和宗教团体内担任过职务。他一定曾与帕莱斯特里那认识，而且甚至可能曾是帕莱斯特里那的学生。他在十六世纪六十年代成为一名僧侣之后返回了西班牙，并在马德里平静地度过了他的余生。在马德里，他开始是为一些皇室成员作曲和做管风琴乐师，后来在一个修女会当牧师。

同帕莱斯特里那一样，维多利亚的创作主要集中在宗教音乐上。他完全不写世俗

托马斯·路易斯·维多利亚　　作品
1548年生于阿维拉，1611年死于马德里

宗教声乐作品：20余首弥撒曲；18首圣母颂歌配曲；《为复活节前一周写的音乐》(Music for Holy week，1585)；2首受难曲《耶利米哀歌》和《庆答圣歌》；约50首经文歌——《庄严的圣事》(O magnum mysterium)，《尔侪众生》(o vos omnes)，《无上荣光》(O quam gloriosum)

作品。他的约二十首左右的弥撒曲大部分是“仿作”类型的，并在生前全部被出版。他的风格与帕莱斯特里那相同，本质上是严肃的，但在表达方式上却更具戏剧性。他常常给他的歌词配写十分抒情的音乐。他的旋律音域更广、节奏更自由。有些人感到他的音乐十分神秘，几乎令人心醉神迷，这也许正好反映了反宗教改革运动中西班牙的强烈宗教气氛。许多分为两个唱诗班的八声部作品和分为三个唱诗班的十二声部作品(诗篇配曲与模仿弥撒《欢乐》(Laetatus sum)说明了维多利亚对复调写作的兴趣。

英 国

十六世纪末，本质上是文艺复兴时期体裁的牧歌在意大利衰落了，取而代之的是一种新的作曲风格，严格地说它属于我们称之为“巴罗克”的风格。不过，牧歌尚未消亡。个别作品在1570年左右已经传到了英国，而且这一体裁被那里专业的和业余的音乐家热情地接受。意大利作曲家们印制的歌词被译成英语的牧歌选集(《阿尔卑斯山那边的音乐》1588发表，《英语意大利牧歌》1590发表)在英国传播开来，英国的作曲家们也开始写自己的牧歌，因为英国存在着大量的英语诗歌可供配曲。伊丽莎白一世时代极为重视文学和音乐的才艺，国内音乐的创作又十分繁荣(像在意大利一样)，因此牧歌注定要兴盛起来。

伯 德

十六世纪英国最伟大的作曲家是威廉·伯德(1543—1623)。他的创作范围之广、体裁之多样、质量之出众可谓空前绝后。他常常被称为是英国的帕莱斯特里那和拉絮斯。他是英国最后一位伟大的天主教音乐作曲家和伊丽莎白一世黄金时代的第一位世俗音乐及器乐的作曲家。

伯德在十九或二十岁时就被任命为林肯大教堂的管风琴师，而且在那里待了大约

威廉·伯德	生平
1543 年	生于林肯(据推测)
1563 年	林肯大教堂管风琴师，唱诗班乐长
1570 年	被任命为皇家礼拜堂歌手，但两年后才去伦敦
1572 年	皇家礼拜堂管风琴师(与托马斯·塔利斯共任此职)
1575 年	与塔利斯一同获皇家特许乐谱出版专营权，出版《圣歌集》
约 1580 年	在罗马天主教遭受迫害期间离开伦敦前往哈灵顿
1585 年	塔利斯去世，音乐出版专营权留给了伯德
1588 年	《诗篇、十四行诗与歌曲》出版
1593 年	移居埃塞克斯郡的斯通登梅西
1623 年	逝世于斯通登梅西

十年。这一职位一定为他在英国国教音乐界提供了坚实的基础，否则他不会在1570年作为歌手进入皇家礼拜堂，不久又成为它的管风琴师。他最初曾与他的前任托马斯·塔利斯(约1505—1585)共享这一职位。塔利斯和伯德一定曾在工作中密切合作过，因为在1575年他两人一同被授予在英国出版乐谱和刊印发行手稿的珍贵的皇家特许专营权。

伯德一生为宫廷服务。在天主教教义盛行的马丽·都铎一世统治时期(1553—1558，伯德的接受教养的时期)过去以后，英国在伊丽莎白一世统治下又回到了基督教，很多天主教徒都害怕从此受到迫害。

然而英女王看来容忍了伯德对天主教的同情，因为迄今没人知道他曾为此而遭受过苦难。他能够为天主教和基督教两种教会写作音乐，其中有三首卓越的拉丁文弥撒曲和大量为礼拜仪典使用的经文歌。他为英国国教写了礼拜音乐(即"圣母颂歌"与"西门颂"、"颂赞之歌"、"感恩赞"、"诗篇第一百篇"等等复调音乐)和"赞美歌"(即英语的经文歌)。这些作品通常是由管风琴或其他乐器伴奏的，有时也有独唱的声部。"赞美歌"是英国特有的一种体裁，在十七世纪初年兴盛起来。

作为宗教音乐的作曲家，伯德的严谨性和表现力可以从刊载在他出版的题名为《升阶经》(Gradualia，1605))第一卷中的短小的四声部经文歌《圣体万福》这部他最优秀的作品中看到。这部作品中各声部组成的轻柔和弦有一种纯朴的美，当一个声部开

威廉·伯德 作品

宗教合唱曲：《歌集》(与塔利斯合作，1575)；《圣歌集》(1589，1591)；《升阶经》(1605，1607)；3 首弥撒曲；弥撒乐章；礼拜仪式乐曲——小礼拜、大礼拜；赞美诗；经文歌—《圣体万福》；英国国教仪礼配曲

声乐室内乐：《诗篇、十四行诗与歌曲》(1588)；《各种性质的歌曲》(1589)；《诗篇、歌曲与十四行诗》(1611)

器乐曲：幻想曲和用维奥尔合奏的《圣号经》

键盘乐：幻想曲，变奏曲，舞曲，为维吉那琴写的固定低音曲(ground)

欣赏提示V.G

伯德：《圣体万福》(1605)

原文	译文
Ave verum corpus natum	欢呼吧，圣母马利亚赋予了他
de Maria vergine:	真实的形体，
Vere passum,immolatum	他为了人类受惩罚
in cruce pro homine:	并死在十字架上。
Cuius latus perforatum	从他的刺穿的胁下，
unda fluxit sanguine:	血水流淌了下来。
Esto nobis praegustatum	在我们最后的时刻
in mortis examine.	给我们一次安慰。
O dulcis, o pie, o Iesu fili Mariae	啊，可爱的人，啊，虔诚的人，啊，基督，玛丽亚的儿子，
miserere mei. Amen	怜悯我吧。阿门。

这首经文歌，刊载于1605出版的一本集子中，一直是伯德的最受人们喜爱和称赞的作品之一。这是一首四声部作品，它显示出他充分运用了他的表现手法(虽然没有那种用于牧歌的自由和放纵)来处理这首歌词。作为忠诚的教徒，伯德一定对这首歌词倾注了强烈的激情。他的风格与帕莱斯特里那风格的《短弥撒》(V.D)那种正统的模仿式复调相比已是非常自由的了。相反，他用有力的和声造成了他要求的效果——例如恰在开头处，一个$G^{\sharp}$和一个$G^{\natural}$的连接(在不同的声部，见例i，这两个音上都标了x)，产生了一种引人注意并富有刺激的效果——在歌词"O dulcis,O pie"(啊，亲切的人，啊，虔诚的人。见例ii)上又听到这一连接。这种和声设计被称作"交错关系"(false relation)，特别受这个时期英国作曲家的喜爱。稍后，又给歌词"miserere mei"("怜悯我")配上了一点模仿进行，但即使如此，亦不正统。帕莱斯特里那的模仿总是在纯音程如八度、四度或五度上，而伯德的则可能放在任何音程上，因而伯德给模仿句增加了不同的色彩和意义。

头句的几个音被其他声部接续时，乐句给人以深切的温暖感(欣赏进示V.G)。

伯德擅长写哀悼的音乐，但若认为他只会写忧郁的作品，那将是错误的。随着他年龄的增长，他似乎变得较为愉快起来，在他的天主教和英国国教的音乐中，两者都有非常欢快的乐曲，如他的三声部的*Haec dies*的配曲，已有欢快的开头，活泼的声部进行；又如他的六声部的赞美歌《快乐地歌唱》，其交叠的声部发出钟鸣般明亮的声音。

在他的世俗音乐中，伯德同样也采用了范围广泛的歌词，表现了各种各样的情绪。尽管他没有出版过任何牧歌集，但他出版了两卷本《诗篇、十四行诗与歌曲》(1588和1611)和一卷本《各种性质的歌曲》(1589)，这些集子的书名表示出它们内容的繁杂。其中一些复调歌曲在题材上是牧歌式的，但很少达到伯德的意大利同代作曲家，甚或他的英国后继者如托马斯·莫利等所能表达出的歌词意象。伯德创作的巅峰期是意大利牧歌征服英国之前。与意大利牧歌相反，他的歌曲像他的宗教音乐一样采取了精致的、

例 V.3

流畅的对位，一种他从较早的英国作曲家如塔利斯和约翰·塔弗纳(1490—1545)那里继承来的风格。

伯德的作品中最接近正宗牧歌的可能是《美妙快乐的五月》。这首歌曲最初见于他《英语意大利牧歌》选集(这本书的书名当然是一个例外)，后来又收入伯德自己1611年出版的《诗篇、十四行诗与歌曲》中。即使是将这首歌曲与他的后继者如莫利的《现在是五朔节》(见117页)相比，它也显得拘谨。不过，模仿动机的互换，例如在歌词“鸟儿们歌唱，走兽们游戏”上的互换(例V.3；注意符号x和y)就非常有特点。后来变成了三拍子，又变成一个几小节的单声部舞曲式的乐段，同样也很有特点。第六和第七行歌词像在那位开明的、爱好音乐的君主统治期间出版的很多歌曲一样，也向“Eliza”(即伊丽莎白女王)发出了欢呼。

伯德还擅长写器乐曲，既有键盘乐独奏曲，也有器乐合奏曲。为羽管键琴、维吉那琴、斯皮耐琴或管风琴写的键盘乐的很多作品，是舞曲乐章(例如，帕凡舞曲和加亚尔德舞曲的配对。见120页)和流行曲调或声乐曲的改编。伯德这些作品的引人入胜之处，在于他发明出一套通过把长音符变成短音符、改变拍子或节奏的细小部分、把曲调从织体的一层移到另一层并能对曲调做各种变奏的富有想像力的有效方法。伯德在键盘乐器变奏曲和五个声部器乐曲“器乐合奏”(consort)上所表现出的无限创造力，证

明一位作曲家可以在旧有曲调的严格框架内充分地运用他的创造性。

这一时期的一些精美的乐曲抄本也抄录了很多伯德的作品，如歌唱家兼作曲家约翰·鲍德温以极为精美的书法抄写的专门献给伯德的《内维尔贵夫人曲集》(约1591)和由于不遵奉英国国教、信仰天主教而被监禁的弗朗西斯·特里贾恩抄写的篇幅巨大的选集《菲茨威廉维吉那曲集》(十七世纪初年)。伯德的其他键盘乐作品刊载在一部著名的雕版印刷的键盘乐选集《处女时代》(Parthenia)中。这是英国出版的第一部这样的集子。

伯德的其他音乐有“康索特歌曲”(consort song，即由各种乐器组成的合奏组伴奏或由一组同一类乐器、通常是维奥尔伴奏的独唱歌曲)这种英国特有的体裁，以及由同类乐器合奏的只为维奥尔写作的器乐曲，它们都是对位的幻想曲和舞曲乐章。在生前，伯德已声誉卓著，被称作“不列颠音乐之父”，他丰富的想像力和他音乐始终一贯的高质量，都证明人们对他的评价是名符其实的。

英国的牧歌作曲家

把英国牧歌推向最高峰的任务留给了伯德的后继者。能够并愿意完成这个任务的作曲家不乏其人。到了十六世纪末，英国出现了众多的足以构成一个完整乐派的牧歌作曲家，他们有专业的，也有业余的，有有才能的，也有不那么有才能的。既然有公众的需要，新的作品便在作曲家高涨的创作热情中不断涌现出来。

与牧歌有关的形式之一是“芭蕾歌”(ballett)，它也是来自意大利——轻快而具有舞曲式风格，其反复唱的歌词部分不像真正的牧歌那样复杂，而且常常有一个“法—拉”(fa–la)的叠歌。托马斯·莫利(约1557—1602)和托马斯·威尔克斯(约1575—1623)是创作“芭蕾歌”的主要作曲家。莫利不仅是一位广受欢迎的作曲家，而且还是一位特别有趣的人物，一位教师、理论家和知识分子。他奠定了英国牧歌乐派的基础。他的轻松活泼的“芭蕾歌”《现在是五朔节》给前边讨论过的伯德的牧歌《美妙快乐的五月》做了陪衬。在《现在是五朔节》中，舞蹈节奏为这首乐曲提供了灵感。这首乐曲是精确的分节歌结构，并有一个叠歌部分。而伯德的那首牧歌则是通奏体(through-composed)，更有对位性质，而且是建立在另一种严肃层面之上的。这两首作品无法说哪一首“更好”，它们只是在处理方法上不同而已(例V.4)。

例V.4

Cantus Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing, fa - la
Altus
Tenor I.II
Bassus
la la la la la la la, fa - la la la la la la



PARTHENIA

or

THE MAYDENHEAD

of the first musicke that

ever was printed for the VIRGINALLS.

COMPOSED

By three famous Masters: William Byrd, Dr: John Bull, & Orlando Gibbons,

Gentilmen of his Ma:tie most Illustrious Chappell.

Ingrauen

by William Hole.

for

DORETHIE EVANS.

Cum

Priuilegio.

Printed at LONDON by G: Lowe and are to be soulde

at his howse in Loathberry.

英国牧歌集《处女时代》(1612／1613)的扉页。该书收入了伯德、布尔和吉本斯的作品。

1601年，为了向女王奥里安娜表示敬意，莫利编辑了一部题名为《奥里安娜的胜利》的牧歌集。当时大部分重要的牧歌作曲家都为这部集子写了作品，每人都为“美丽的奥里安娜万岁”一句谱了曲作为叠歌。这给我们提供了一个有关十六世纪末期英国牧歌的有趣概况。但即使是这种明显的英国出版物的特点，也是受到了意大利1592年的一本选集《多利的胜利》(I trionfi di Dori)的启发。

托马斯·威尔克斯写了一些大胆而新颖的牧歌，在使用音画的手法上，具有非常明显的意大利特点，《女灶神从拉特莫斯山下来的时候》即是一个很好的例子(见欣赏提示V.H)。他还写了很多赞美歌。他的同代人约翰·威尔拜伊(1574—1638)是一位优美牧歌的作曲家，他的音乐技巧十分高超。他的第二部牧歌集包括了如下著名的作品：

欣赏提示V.H

威尔克斯：《女灶神从拉特莫斯山下来的时候》(1601)

原文	译文
As Vesta was from Latmos hill descending,	当女灶神从拉特莫斯山下来时，
she spied a maiden queen the same ascending,	她发现一位童贞的女王正在登山，
attended on by all the shepherds swain,	所有的放牧青年都环绕在她周围，
to whom Diana's darlings came running down amain.	戴安娜心爱的人们向她飞速奔来。
First two by two, then three by three together,	开始，是两个两个地，然后是三个三个地
leaving their goddess all alone,hasted thither,	离开他们的女神，奔向戴安娜的那一边，
and mingling with the shepherds of her train	混入追随她的放牧者的行列。
with mirthful tunes her presence entertain	随着欢乐的歌声她亲自出来接待，
Then Sang the shepherds and nymphs of Diana,	接着戴安娜周围的放牧者和山林仙女一起高唱，
Long live fair Oriana!	美丽的奥里安娜万岁！

这是收入《奥里安娜的胜利》中的托马斯·威尔克斯的一首多彩的六个声部的牧歌。它说明了这一时期作曲家们所喜爱(意大利人不亚于英国人)的这种音画手法是如何运用装饰、智巧以及其他技法以造成一种引人入胜的效果的。在第一行歌词中，"hill"(山)一词被处理在一列上行的乐句上，然后干净利落地回转向下，在"descending"(降下)一词上收束。下一行歌词与此相反，在"ascending"(登上)一词上是一上行旋律的一系列模仿乐句。"came running down amain"(飞速向下奔来)自然是一系列快速下行的乐句。"two by two"(两个两个地)和"three by three"(三个三个地)分别由两个声部和三个声部唱，而"goddess all alone"(女神独自一个人)是一瞬间的独唱。有"mingling"(混入)的一句满是交错叠加的对位，"mirthful tunes"(快乐的曲调)两个词则明显地较多旋律性。然后，当这种直接的、图解的方法在所有六个声部交织在欢呼"fair Oriana"(即英国童贞女王伊丽莎白一世)时，变为复调的厚密的高潮。

《美丽的蜜蜂》，一首意象栩栩如生的精品；最优秀的英国牧歌之一、非常优美的一首六个声部的谱曲《来临吧，甜蜜的夜晚》。

像在中世纪一样，乐器在文艺复兴时期发挥着不同的作用。它们最初根据各自的功能被用于声乐伴奏、家庭娱乐或担任一个声部。有些牧歌出版物是作为"供歌唱或维奥尔用"出版的。很多器乐改编曲是以尚松和牧歌的形式被保存下来，所使用的乐



管乐队：一支高音、两支中音肖姆管，一支木管号、一支长号和一支库塔尔双簧管。绘画《安特卫普玫瑰经节上游行的宗教礼仪队伍》。作画者为丹尼斯·范·阿尔斯鲁特。本画作于1616年。马德里普拉多博物馆藏。

器可能通常是各种大小的维奥尔或竖笛，它们有的按同种乐器编组，有的是一类乐器编组。例如最常见的维奥尔就有高音、中音和低音(置于两膝之间，如大提琴一样)三种。开始，这样的合奏组除了演奏一些声乐作品的改编曲，其他东西很少演奏。后来，伯德和他的后继者创作了同样乐器的合奏曲(consort music)，其中以奥兰多·吉本斯(1583—1625)最为突出。常常有些对位的作品，它们在英国题名为“幻想曲”，在意大利和德国则题名为“坎佐纳”或“利切卡尔”。另外还有多器乐合奏的舞曲。这种器乐合奏可能完全是一种乐器(均为维奥尔或均为竖笛)，或者是弦乐与管乐的混合。

合奏音乐

声音相对轻柔的乐器和琉特琴，有时被称当“bas”(“低音”或“轻柔”)，而声音尖锐的乐器则被划作“haut”(“高音”或“响亮”)。后者中有管乐器如木管号、小号、肖姆管(现代双簧管的先驱)和古长号(sackbut)以及打击乐器。它们适合在户外为舞蹈伴奏、在行进中演奏或在复杂的宗教仪礼中使用，像加布里埃尔在威尼斯所常做的那样。器乐的这些作用有助于器乐脱离声乐而独立。专门为乐器写作的舞曲不久被创作出来，既有独奏的，也有合奏的。那时普遍受喜爱的舞蹈有“帕凡舞”(缓慢、优雅的二拍子)，通常其后跟随“加亚尔德舞”(较活泼的三拍子)和“帕萨梅佐舞”(意大利二拍子舞，较帕凡舞稍快)。

键盘音乐

在文艺复兴的早期，为键盘乐器与拨弦乐器如羽管键琴或斯皮耐琴创作的音乐与管风琴的音乐很少有什么不同，人们根本不必顾及乐器的不同性能。举例来说，在管风琴上弹奏出的一个音，管子的供气持续多久它就持续多久，而拨弦乐器，则实际上没有持续能力。拨弦乐器比管风琴可能更容易奏出速度较快的音乐，而且在古钢琴(槌击发音)上还可以通过触弦获得音量的变化。
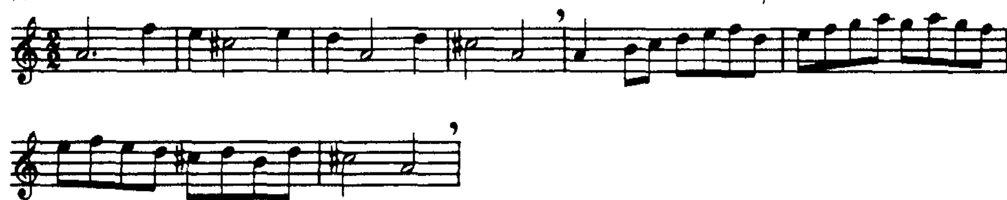
在声乐作品被改编为家庭键盘乐曲时，由于键盘乐器缺乏音的持续能力，尚须对

作品做一些补救。作曲家们避免使用长音符，而几乎是以装饰的方式把长音符分成数量众多的短音符。像伯德的习惯做法一样，这种手法类似于写旧有主题的变奏曲的技法。这些写法上的特点，有助于在声乐作品与器乐作品之间建立起不同于声乐风格的键盘乐的独立风格。
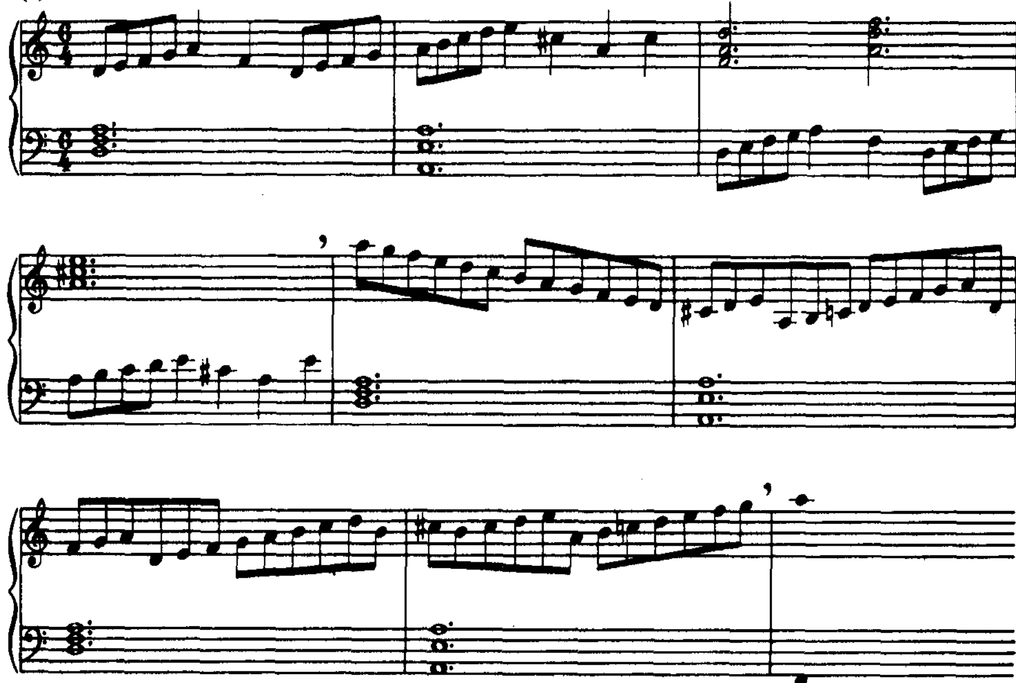
十六世纪后期最伟大的键盘乐作曲家是英国人约翰·布尔(1562—1628)，一位技艺高超的演奏大师。他发展出一种有快速级进经过句、分解和弦的音型和绚丽的装饰成分的鲜明的创作风格(见欣赏提示V.I)。例V.5所示，说明他会如何在一首键盘乐曲的开头采用一个简单的曲调 (a)，然后通过变奏的手法使其整个变形以成为一部精致复杂的作品(b)。像“幻想曲”和“坎佐纳”这样的标题已成为键盘乐器曲常见的标题，还有一些想像更奇特的或与某熟人或赞助人相联系的标题，如“卡丽夫人的悲曲”(My

例V.5

(a)



(b)



欣赏提示V.I

布尔：库朗特舞曲“警报”

这一短小的乐曲展现了文艺复兴后期的舞曲和英国键盘乐曲的风格。“库朗特”(coranto)一词意大利语写作“corente”，法语写作“courante”，是一种舞蹈类型的英语名称。它是一种三拍子舞曲，有时带有3／2拍子，因而产生出带有次重音的6／4拍子的效果。如果我们把它想像成6／4拍子，那么这里在前半部分中有六拍(在半途中

有个从主调G大调到降B大调的转变——大调之外还有小调），后半部分中有十二拍加一个收束（在稳定于G之前略有对F的提示）。前半部分和后半部分都反复一次。后半部分的开头有一些像小号号音的音型，或许是表示号名拿起武器，它说明了此曲标题的含意。这首作品并没有显示出布尔这位英国维吉那琴知名作曲家的高超技术，但确实采用了维吉那琴作曲家们惯用的键盘乐风格——活泼的装饰法、自由的声部进行和两手之间的相互模仿。

Lady Carey's Dompe)，“Dompe”(Dump)一词有时被用在一首纪念某人的庄严、忧郁的乐曲的标题中。到了十六世纪末，键盘乐已经得到人们的承认，到十七世纪时它已超越了人们对它的期望。

与键盘乐器一样，琉特琴逐渐脱离了它传统的伴奏角色而取得独立。到了十六世纪末，为琉特琴写作的独奏作品出现了，而且以琉特琴曲风格出版。此时的幻想曲和变奏曲特别受到重视。

琉特琴音乐

琉特琴也用以伴奏“康索特”歌曲(consort song)，例如伯德同其后继者的作品。另外，部分源于这些歌曲而产生的另一种具有鲜明英国特点的歌曲形式——“埃尔曲”，在十七世纪初取代了牧歌的流行地位。法国有一种与它相当的歌曲形式，称作“air de cour”(高雅歌曲)。与牧歌的平等对待各个声部和通常各声部的模仿进行不同，“埃尔曲”把主要的注意力放在最高声部的旋律线上。但它可以用几个声部演唱(有伴奏或无伴奏)，而更常见的是一个独唱的声部演唱最高声部的旋律，一个琉特琴演奏较低的声部，还可能有一个维奥尔加强低音声部。

道兰德

“埃尔曲”最伟大的代表人物是约翰·道兰德(1563—1626)。他在欧洲的广泛游历使他赢得了许多宫廷中的重要职位，并给他带来了国际知名作曲家和琉特琴演奏家的声誉。他的声誉足以使他的作品在北欧出版中心如巴黎、安特卫普和莱比锡等城市出版和销售。作为作曲家，他不仅创作了八十多首人声与琉特琴的埃尔曲，还为琉特琴独奏、宗教圣乐和仪礼经文写作了约七十首乐曲。他的《歌曲第一册》(First Book of Songs or Ayres of Foure Partes，1597)受到广泛的喜爱，受喜爱的原因一半是由于埃尔曲经过改编后可以适应业余爱好者所能达到的表演能力。

道兰德的埃尔曲显示出他具有使音乐与歌词的基调和情感非常契合的能力，譬如他的《让我长住幽暗乡》(In darknesse let mee dwell)，情感强烈，戏剧性地使用了音画手法(如在歌词“可怕的刺耳声音”上的音乐)，带有不稳定的节奏和有色彩的不协和音；再譬如他的《眼泪直流》(Flow my teares)这首极富表现力的埃尔曲——这首埃尔曲改编成琉特琴独奏曲《眼泪》(Lachrimae,拉丁语)后变得尤为著名——及带有淡淡哀愁的情人悲歌《我必须倾诉》(I must complain),(见欣赏提示V.J)

道兰德也写风格较轻松的音乐，如他的活泼的芭蕾歌式的《仕女雅玩》(Fine Knacks for ladies)，但是在这种风格上，他遇到了一些对手，其中最显著的是著名的伊丽莎白时代的诗人、音乐家托马斯·坎皮恩(1567—1620)。坎皮恩的琉特琴歌曲例如《未经风雨的航行》，虽然没有道兰德的那种激情，但在构思上毫不逊色于道兰德而且有非常动人的魅力。

约翰·道兰德 作品

1563 生于伦敦(?); 1626 逝世于伦敦

世俗声乐作品：800余首人声与琉特琴埃尔曲——《让我长住幽暗乡》《眼泪直流》，《仕女雅玩》；《我必须倾诉》

器乐作品：为维奥尔乐器组琉特琴写的《眼泪》(1605)；为琉特琴独奏写的“幻想曲”，“帕凡”舞曲，“加亚尔德”舞曲，“阿勒芒德”舞曲，“吉格”舞曲

宗教声乐作品：诗篇歌和宗教歌曲

欣赏提示 V.J

约翰·道兰德：《我必须倾诉》(1603)

原文	译文
I must complain,yet do enjoy my love,	我必须倾诉，但我的确喜欢我的情人，
She is too fair,too rich in beauty's parts.	她如此娇艳，处处如此美丽。
Thence is my grief: for Nature,while she strove	这就是我的悲哀所在：就天性而言，
With all her graces and divinest arts	她在努力以她的全部优美与高超技艺
To form her too too beautiful of hue,	去构成她美丽无比的外貌，
She had no leisure left to make her true.	她没有闲暇保持自己对爱情的忠诚。
Should l aggrieved then wish she were less fair?	难道因为我的悲哀我就希望她不那么美丽？
That were repugnant to my own desires.	那又与我的愿望相违背。
She is admired; new suitors still repair	她受人爱慕；新的求爱者仍在接踵而至，
That kindles daily love's forgetful fires.	这天天点燃起她爱情的火焰。
Rest,jealous thoughts,and thus resolve at last:	使自己轻松下来，妒嫉的想法最后这样得到解决：
She hath more beauty than becomes the chaste.	她的美丽更胜于她的贞洁。

这一歌曲载于1603年出版的名为《第三也是最后的歌曲集》，它是道兰德的第三辑歌集。歌词作者是诗人兼作曲家托马斯·坎皮恩(他本人也曾为此歌谱曲)。道兰德的配曲显示出他典型的忧郁风格，旋律轻柔作拱形，而且倾向于回复到小调——甚至是在大调时，也有一种虚饰的安慰感。伴奏是一支琉特琴和加强低声部的低音维奥尔琴。这首歌曲是G小调，它先是(在歌词第一段的“处处如此美丽”)停顿于D上，后(在“美丽无比的外貌”)停顿于主调的属音，导向最后一行歌词。这最后一行歌词部分地配写了形成对比的节奏，以强调诗人的结论——“她没有闲暇保持自己对爱情的忠诚”和“她的美丽更胜于她的贞洁”。

琉特琴歌曲是英国特有的一种体裁。它代表了文艺复兴在英国最后的发展高峰。当这一体裁在世纪之交达到鼎盛时，一种新的影响深远的音乐正在意大利出现。这些创新在传统上被认为是预告了一个新的音乐纪元——巴洛克时代的到来。

第六章　巴罗克时代

“巴罗克”一词

对于巴罗克时代，音乐家们的普遍理解大致是从1600年到1750年这一期间——从蒙泰韦尔迪开始，到巴赫和亨德尔结束。“巴罗克”一词，事实上不过是给一个在音乐表达的技术和方法上有某种程度的内在统一的时代所贴上的标签而已。“Baroque”(巴罗克)一词来自法语，再向远追溯，它源于葡萄牙语的“barroco”，意为畸形的珍珠。此词似乎是在这一时代末在关于美术和建筑的讨论中首先被作家们所使用，它通常带有否定和批判的含义，暗示了某种臃肿、古怪和过分渲染的东西。音乐家则通常在混乱、过分修饰和不协调的意义上借用这个词。我们将在下一章中看到，巴罗克之后的一代音乐家都渴望对音乐语言加以简化和规范，并把他们上一辈的音乐风格看作是过分铺张和无规范的。于是艺术批评和音乐批评开始对十七世纪和十八世纪初的作品使用此词，现今，从我们经过漫长岁月所获得的更广阔的历史观点出发，我们对这一时代使用此词，已不具有原有臃肿或混乱的贬意，尽管其过分铺张和某种程度的不规范的含义，至少在与这一时代的音乐对比中仍然具有意义。

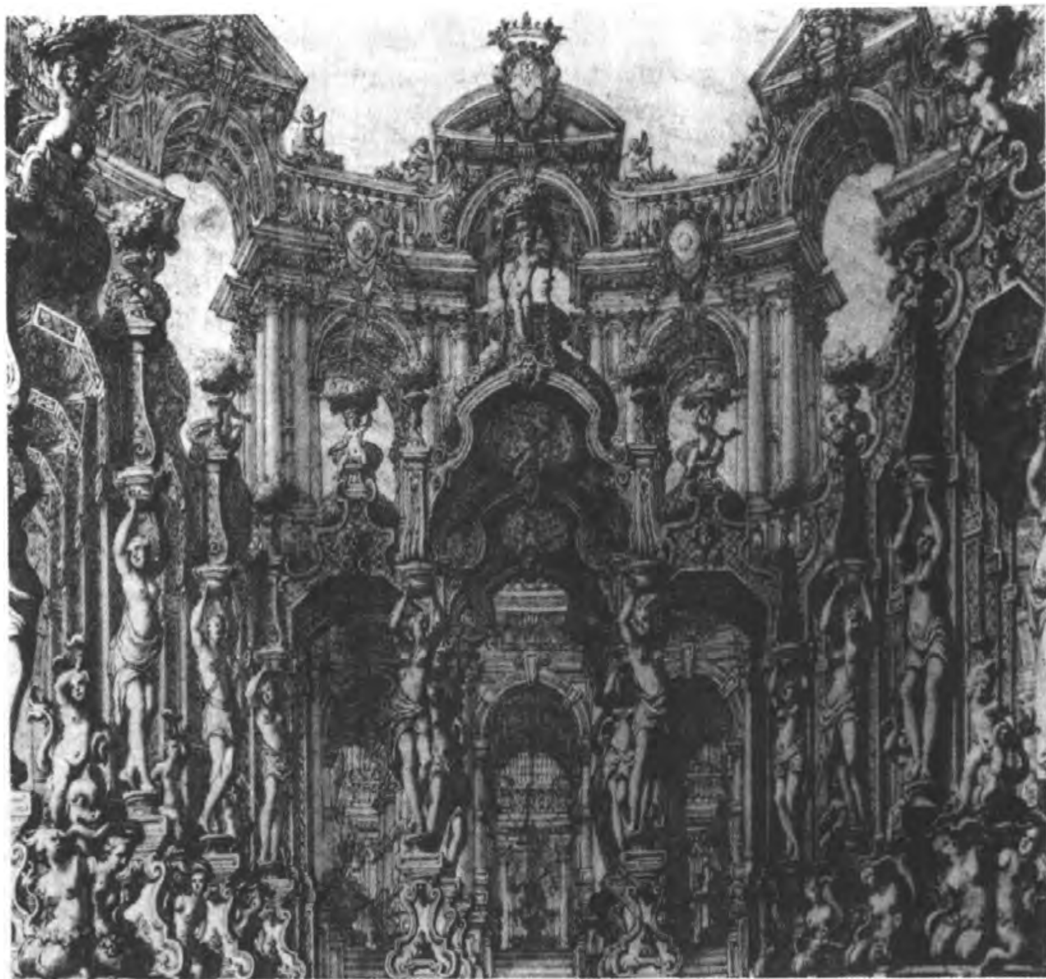
文艺复兴时期的艺术强调清晰、统一和匀称。但是当十六世纪临近结束时，情绪的表现越来越被重视：因为平静安详和形式的完美被表达情感的迫切要求所压制。在视觉艺术中，这一点可以从卡拉瓦乔(1573—1619)的气势逼人、色彩对比强烈的绘画中看到。在音乐中，我们已从马伦齐奥和杰苏阿尔多的牧歌或道兰德的埃尔曲中看到了这一转变的开端，他们的下一代又把它进一步发展了。

要造成强烈的表达效果，有必要开发一种新的音乐风格。文艺复兴时期平稳流畅的复调音乐，总的来说与时代所优先关注的事物不相适应。这些事物与平稳流畅的复调音乐的时代所关注的事物是不同的。巴罗克时代的最重要的创造之一是对比观念。文艺复兴时期的音乐特征是流畅的、相互交织的旋律线，最常见的是四至五个声部，每一声部所唱或演奏的音乐大致速度相同。这种写法在1600年以后的几年里越来越少见了，而且这种写法几乎是专用于宗教音乐的领域——天生最保守的领域，因为它依赖于传统的、不变的礼拜仪式。

对比

对比可以存在不同的层次上：喧噪的与柔美的，一种音色与另一种音色，独奏与全奏，高与低，快与慢(可以有两种方式，或一个快速进行的声部与一个缓慢进行的声部相对，或一个快速乐段与一个慢速乐段)。所有这些以及其他的对比方法，在新的巴罗克音乐设计中都占有位置。其中很多方法都曾出现于重要的过渡性作曲家威尼斯人焦瓦尼·加布里埃利的音乐中。在111页上我们可以看到他对对比的兴趣。无数的作曲家都采用过协奏(concerto或concertante)风格(意思是一种带有显著对比成分的风格)，其要素是其变化的结构，有时随着独奏声部或几个声部而变化，有时随着较大的乐组而变化。它通常适用于宗教音乐，特别是经文歌。

然而，最突出、最强烈的对比还是出现在一种我们称之为“单声部歌曲”(monody)



弗朗切斯科·加利—比比埃纳(1659—1737)为佚名正歌剧所作的舞台设计。国家艺术博物馆藏品，里斯本。

的新的音乐体裁中。这种单声部歌曲是某类独唱歌曲，它有一条可能非常华丽的声乐、旋律线和琉特琴之类的乐器或羽管键琴缓慢进行的伴奏。这一体裁的最重要代表人物(并在某种程度上是它的开创者，从他1602年的划时代出版物《新音乐》中可以看到)是作曲家兼歌唱家朱利奥·卡奇尼(约1545—1618)。声乐的旋律是依照歌词的含义谱写的，其速度和写法从简单到高度修饰可以有极大的变化。这进一步与伴奏乐器所演奏的无变化的旋律形成对比。卡奇尼以前曾是佛罗伦萨音乐家、知识分子和贵族所组成的团体(卡梅拉塔社会)的成员。在十六世纪七十年代和八十年代，卡梅拉塔社会这个团体赞成在音乐中恢复古希腊的观念即音乐应表现情感（或情绪性)。

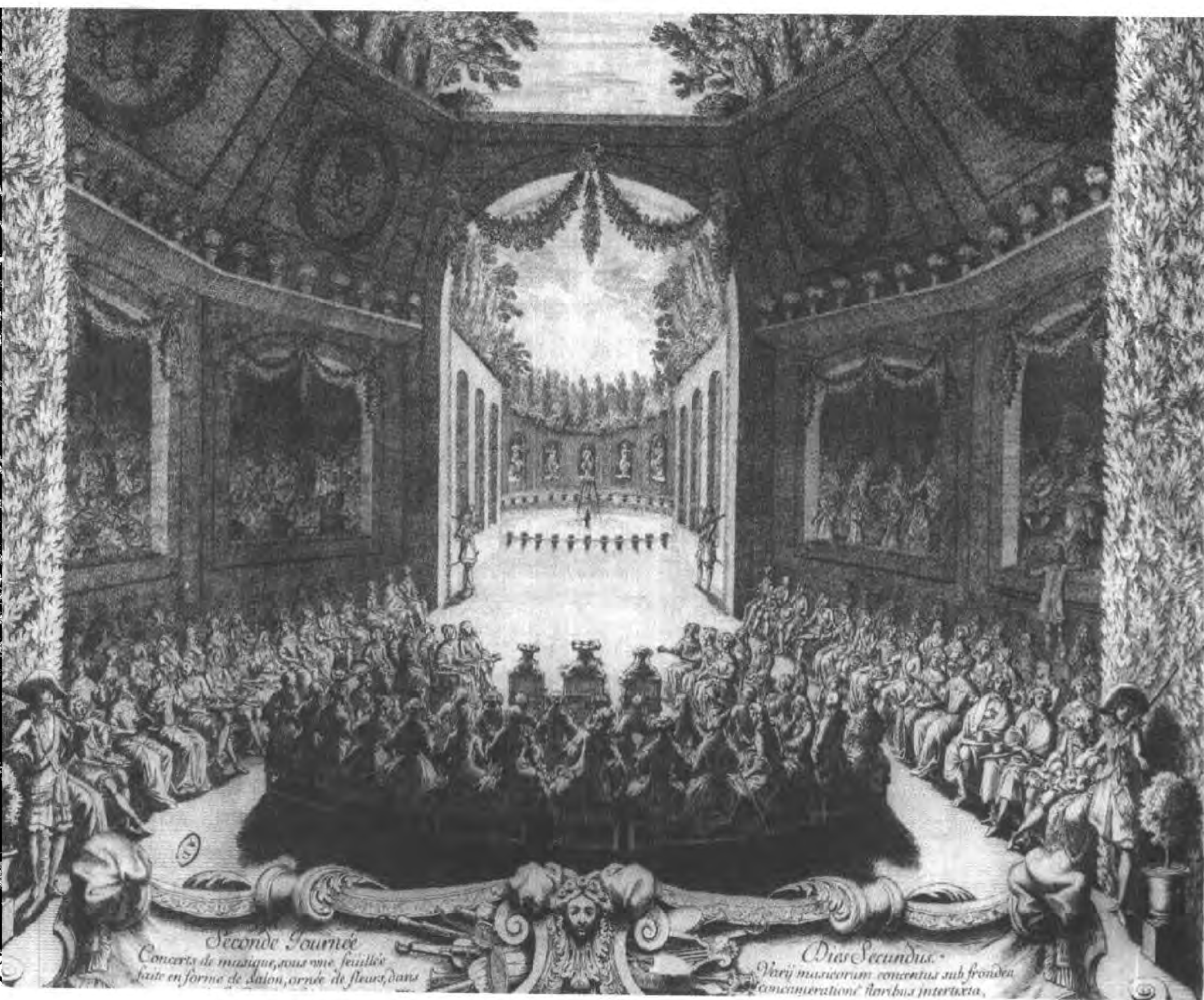
通奏低音

上边所使用的“伴奏”一词，在讨论文艺复兴时期主流音乐时没有出现，作为概念，它属于巴罗克时代，当然它含有各声部有不同地位的意思。而且实际上，所有巴罗克音乐的重要特征是它独特的伴奏声部，即“通奏低音”(basso continuo或简称continuo)。通奏低音的演奏者，在键盘乐器(如羽管键琴或管风琴)或在弹拨弦乐器(如琉特琴或吉他)上演奏一条低音旋律，乐谱上通常写有数字以指示演奏者应演奏哪些附加的音符以补充和声。通奏低音常常有两个演奏者，一个在声音持续的乐器如大提琴、维奥尔琴或大管上演奏写定的旋律线，另一个也同样担任和声的补充。含有使用通奏低音的写法——一个人声或一件乐器的最高声部旋律线，一条低音乐器的低声部旋律线和夹在中间补充和声的旋律线——是巴罗克音乐的典型。同样有代表性的，常常是在上边可能有一对歌唱者或(在三重奏奏鸣曲中)一对小提琴演唱或演奏的两条旋律线。对这种形式的采用，特别是通奏低音几乎千篇一律的存在说明，产生和声的低音旋律

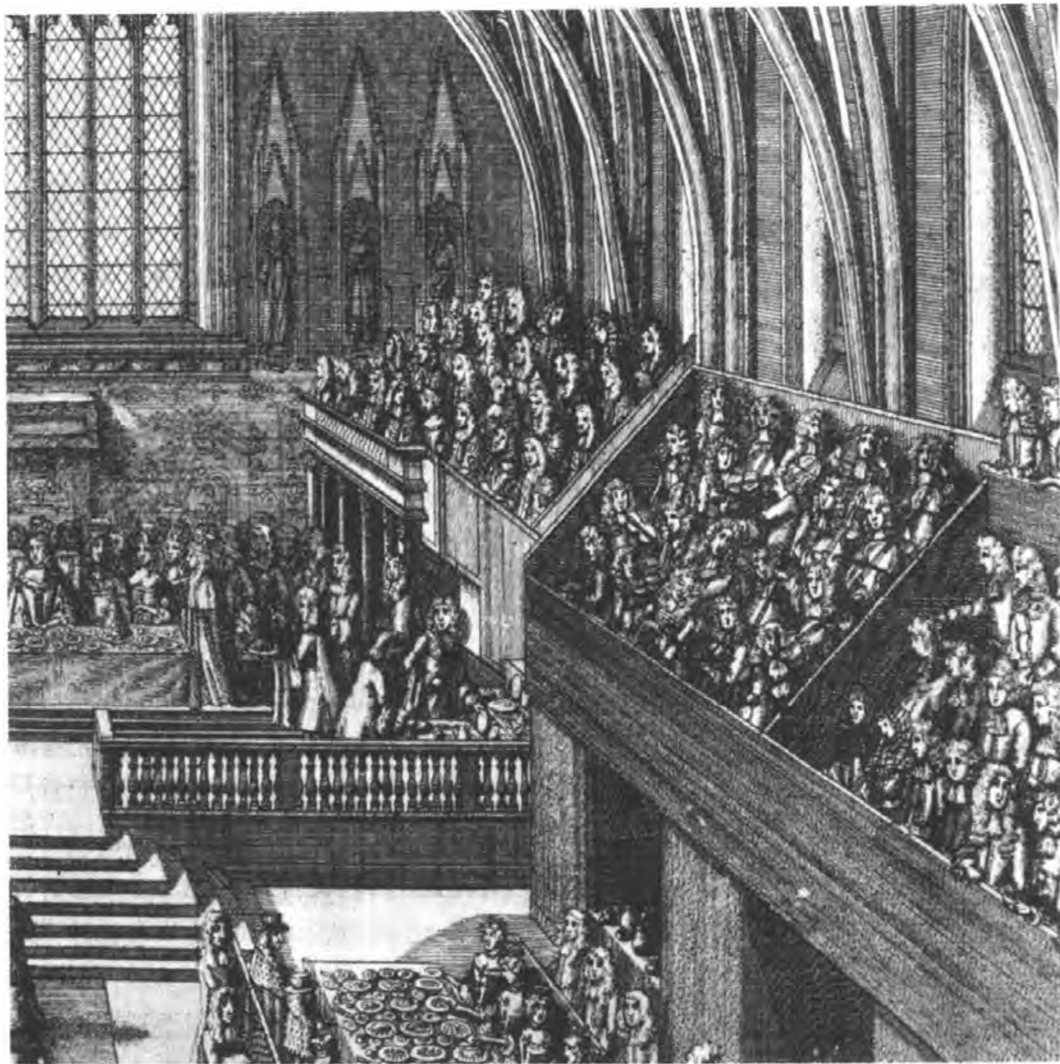
线的想法对巴罗克音乐是起决定作用的。这并非一朝一夕的发展，在整个十六世纪，一直有一种趋势使乐曲的最低声部旋律线不同于复调音乐的其他各条线。只有采用新的巴罗克手法，才能使这种不同充分地显示出来。

和声，收束，节奏

随同这些变化一起出现的还有其他相关的变化。由于对复调的放弃(或者更确切地说，复调已被降级而处于过时的地位，几乎只用于教堂的某些类型的音乐)，需要代之以一种新的构成方式，而对和声的强调自然导致用和声的终点作为乐曲的收束。各个收束的到来是通过某种标准化的和声模进。与这些和声的发展相联系的是节奏的发展。在声乐作品中，由于要反映歌词的意义，音乐不得不仿照甚至夸张说话的自然节奏。在器乐作品(以及某种声乐作品，特别是合唱作品)中开始使用舞蹈节奏。同舞蹈音乐的规整节奏相联系的低声部型加速了调性感的发展，即音乐的引向某些特定音的吸力。与此同时，新的乐器的开发也加速了这些进程，其中最重要的是小提琴类。虽然维奥尔琴有一种很适合复调音乐的清晰透明的音色，但它在节奏推动上软弱无力，小提琴以其清楚、明确的起奏和制造辉煌效果的能力而适合于舞蹈节奏的音乐和技巧上可与单声部歌唱家



庆祝路易十四征服弗朗什－孔泰娱乐演出的第二天。演出地点为凡尔赛宫特设的花园沙龙，时间是1674年。仿伊斯拉尔·西尔维斯特的雕版画。



1685年4月23日詹姆斯二世加冕礼庆祝宴上的弦乐队。演奏地点是威斯敏斯特大厅。选自《詹姆斯二世加冕记》(1687)中的雕版画，作者为弗朗西斯·斯坦福。

比美的奏鸣曲。声乐与器乐的风格上的互换是巴罗克音乐设计的典型形式。只是为了寻求新颖和效果，巴罗克音乐竟然创造了这些不同的风格，这一点看起来也许使人感到奇怪。

正是对惊人效果的这些追求，从根本上划定了巴罗克时代与它前后时代的界限。

激情与壮丽

作曲家们力求煽动激情passion(或用当时喜用的词“情爱”：affection)，而且不是暂时的。他们试图让“激情”即音乐所表现的主要情绪，始终持续在一个乐章中。这种激起相应情绪的想法与反对宗教改革运动的精神十分协调。在音乐与其他艺术之间，我们可以看到一些相似之处。我们在十六世纪早期意大利和其他天主教国家华丽的经文歌中发现的那种过度的情绪表现(其中有些用了多个唱诗班和大胆和声效果)，可以被看作是与罗马的新建筑物如出一辙的东西：这是个建造了巨大、威严的圣彼得大教堂及其广场、圣约翰·拉特兰大教堂的主体建筑的时期。与跨越阿尔卑斯山的巨人般的萨尔茨堡大教堂一样，这些建筑的设计是意图使进入它们的凡夫俗子们在这些体现宗教奥秘的伟大创造物的面前感到自己的渺小。从某种意义上来说，文艺复兴时期教堂建筑的设计完全没有这样的意图。同样，在音乐方面，装饰性很强的旋律线条与这样一些充满精美雕塑的建筑物中的华丽装饰却有很多共同点——罗马尤其如此，在那里，雕塑家吉安罗伦佐·贝尔尼尼(1598—1680)使新的教堂和公共建筑更加华美。再向北一些，情况就很不同了，因为这种铺张的精神与新教教义不容，它的教堂与音乐便都

较朴素。但是，受到宗教改革信念鼓励的重商主义精神也从中找到了音乐的市场，例如德国北部城市汉堡和莱比锡对市民音乐的扶持。到接近十七世纪末，中产阶级的音乐生活主要在北方一些国家兴起——而且，在十八世纪正是中产阶级支持了巴赫在莱比锡的音乐会，使那里首先听到了巴赫的协奏曲。另外亨德尔清唱剧(oratorio)在伦敦的演出，也得到北方中产阶级的帮助。

音乐赞助者

不过，宫廷和教堂仍然还是支持音乐的重要中心。在意大利，蒙特韦尔迪为威尼斯教会工作之前是曼图亚的统治者贡扎加家族雇用者，最早向较大范围的公众开放的歌剧院也是威尼斯的一些贵族家庭建立的。作曲家们，如亚历山德罗·斯卡拉蒂、科雷利和亨德尔都曾受到罗马一带王公贵族的扶持。十七世纪早期的德国遭受了“三十年战争”，在战争过去之后的1648年，这个国家被划分成无数的公国、侯国以及一些“自由城”(由城市长老治理)和教会领地(由主教治理)；其中多数有它们自己的宫廷，宫廷中都有由宫廷乐长(Kapellmeister或chaplemeister)领导的音乐机构。乐长的职责是组织唱诗班和乐队为礼拜仪式和娱乐活动提供音乐。在法国和英国，它们各自只有一个处于中心地位的宫廷，扶持音乐的稳固基地是巴黎和伦敦。直到临近十七世纪末，除一些大的贵族和教会设立的组织外，其他地方很少能组织起音乐活动。

歌 剧

巴罗克时代最初的创造之一是歌剧。它的兴起首先是由于“佛罗伦萨卡梅拉塔社会”希望以音乐再现古希腊戏剧，虽然它还有其他的起源，例如当时宫廷的音乐、舞蹈、戏剧和讲说等丰富多彩的娱乐节目。最早的歌剧都是作为宫廷娱乐演出的，到了1637年，威尼斯有了面向公众的歌剧院，其他的意大利城市也很快地设立了公众歌剧院，尤其是罗马(那里很多较早的音乐戏剧都是宗教题材的)和那不勒斯。大部分演出都是在本地贵族的赞助下举行的。十七世纪中期前后，意大利的歌剧传到了国外，特别是巴黎和维也纳。1678年在市民的支持下，汉堡开设了第一家德国歌剧院。差不多在这同一时期，由于皇家的支持，歌剧在巴黎得到推广。英国稍晚一些，那里的歌剧也受到皇家的庇护，但它主要还是由一些不同的贵族团体作为商业经营的。

蒙泰韦尔迪

最初的歌剧都是佩里和卡齐尼创作的，但最初的伟大歌剧却是蒙泰韦尔迪的作品。蒙泰韦尔迪，1567年出生于意大利制造小提琴的主要城市克雷莫纳，一直被称作革新者和“新音乐的创造者”，因为他的音乐以一种新的力量和具有某些真实性的丰富内容表现了人类的情感。他的第一部音乐作品集出版时，他才十七岁。在十六世纪九十年代初，他在曼图亚公爵的乐师组担任演奏小提琴或维奥尔琴的工作。公爵府的乐队长是一流的牧歌作曲家贾谢斯·德·韦尔特(1535—1596)。蒙泰韦尔迪曾经希望韦尔特一死就能接替他的职务，但是五年之后他才如愿以偿。

早 年

直到这一时期，蒙泰韦尔迪的牧歌，总的来说都是追随当时的风尚，舍去文艺复兴时期的连续的复调方式，并更加强调对歌词的表达，有时给歌词意义上或意象上的铺张配以同等的音乐铺张(如刺耳的不协和和弦或突然的跳跃)，有时很像单声部歌曲作者那样径直地仿效自然的口语节奏。随着他第四、第五集牧歌集(1603—1605)的完成，他向表情丰富和自由的风格大大迈进了一步。在复调写法中，由于不同的声部同时唱不同的音节，听众会经常听不清楚歌词。蒙泰韦尔迪在写复调时注意避免这一点，他使用一种新的类似宣叙调的手法，更喜爱分组的应答而不是连续的模仿，并且通过自由的想像来处理歌词，对关键语句尽力发挥。他还比他的前辈更多地利用不协和音作

克劳迪奥·蒙泰韦尔迪	生平
1567年	5月15日生于克雷莫纳
1587年	第一部牧歌集出版
约1591年	在曼图亚的贡扎加宫廷担任小提琴手
1600年	奠定了作曲家的名声
1601年	在曼图亚被任命为贵族乐队的乐长
1607年	在曼图亚完成了歌剧《奥菲欧》，妻子克劳迪娅去世
1608年	创作了《阿里亚纳》，怀着压抑的心情回到克雷莫纳并试图辞去在贡扎加宫廷的职务
1610年	出版了他的《黄昏祷歌》，开始写宗教音乐
1613年	任威尼斯圣马可大教堂乐长，重组那里的音乐机构
1619年	出版了第七集牧歌集，包括更新式风格的作品
1620—1625年	歌剧创作期
1630—1631年	威尼斯鼠疫流行
1632年	担任圣职
1638年	牧歌《爱情与战争之歌》(第八集)出版
1640年	歌剧《乌利塞还乡》完成
1642年	歌剧《波佩阿的加冕》完成
1643年	11月29日逝世于威尼斯

克劳迪奥·蒙泰韦尔迪 作品

歌剧：《奥菲欧》(1607)，《阿里亚纳》(1608，除“悲歌”外，其他音乐均已佚失)，《乌利塞还乡》(1640)，《波佩亚的加冕》(1642)

牧歌：第一集(五声部，1587)；第二集(五声部，1590)；第三集(五声部，1592)；第四集(五声部，1603)[Si ch'io vorrei morire]；第五集(五声部与通奏低音，1614)；第六集(七声部与通奏低音，1614)[《阿里阿德涅的悲歌》]；第七集(一至六声部，人声与乐器，1619)；第八集(《爱情与战争之歌》，一至八声部，人声与乐器，1638)[《坦克雷迪与克洛林达之争》，1624]；第九集(二至三声部，人声与通奏低音，1651)

其他世俗声乐作品：15首三声部的《音乐玩笑》(1607)；10首一至二声部人声与乐器的《音乐玩笑》(1632)；小坎佐纳曲

宗教音乐作品：《黄昏祷歌》(1610)；弥撒曲，诗篇

为表现手段，而且自由地变化速度，以便在音乐进行中的某些特定的时刻集中地表现情感。不是所有这些都是新的，作曲家如杰苏阿尔多和马伦齐奥过去已经沿着这一路线进行过创作。但是蒙泰韦尔迪给这些手法带来的想像力和感受力，使它们有了新的意义。

《奥菲欧》

1607年，曼图亚上演了蒙泰韦尔迪的歌剧《奥菲欧》(Orfeo)。它可能是由文人学士、业余爱好者和艺术家组成的一个团体在宫廷中演出的，这是这一时期意大利生活的特点。歌剧的主题是奥尔甫斯到阴间救他所爱的尤丽狄茜这一受到普遍喜爱的希腊神话。这为展示音乐所具有的激发情感的力量提供了一个绝佳的机会，因为这一歌剧的最重要的场景是奥尔甫斯的歌唱和演奏促成了尤丽狄茜的被释放。《奥菲欧》是今天歌剧院经常上演的最古老的歌剧。它把那时音乐的几个特点以富有感染力的方式结合在了一起。合唱部分与新牧歌的风格十分类似。情节的主要部分是以富有表情的“问答式”(dialogue)进行的，与单声部歌曲相同，不过，在处理上却是运用了能够使蒙泰韦尔迪自由地表现歌词意义的手法——例如通过使用刺耳的不协和音或突然的跳跃以加强对悲愤的表达，或者，变化速度或织体以反映角色在表白自己时的紧迫感。在奥尔甫斯兴高采烈地歌唱他的婚礼的一场中，当尤丽狄茜的死讯来时，一个非常动人的时刻出现了：流畅的、舞曲式的节奏和抒情的旋律一下子变成了在刺耳的不协和音伴奏下的结结巴巴的宣叙调(见欣赏提示Ⅵ.A)。奥尔甫斯恳求冥府渡河船夫允许他去阴曹地府的一段音乐极富装饰性，它开始是由两个小提琴伴奏，接着是两支木管号，最后是竖琴伴奏。

这种乐器的多样化本身就很不寻常。这一手法一直被称作管弦乐队最早的现代用法，这种说法是一种夸大，不过蒙泰韦尔迪确实想要取得某种具有实质意义的创新。他在他的总谱扉页上注明了他需要使用的乐器——两架羽管键琴、两架木制管风琴和一架簧管小风琴、一架竖琴、两个大型琉特琴、三个低音维奥尔琴、十个小提琴和两个小型的小提琴、两个像小型的倍大提琴那样的乐器、四支小号、四支长号、两支木管号和两支竖笛。而且在总谱的不同位置上，他还注明他要求演奏哪种乐器，以便选择适合表现歌词的音色和音乐。《奥菲欧》中还包括一些器乐舞曲。由于它多种多样的手段和强烈的表情，这一歌剧一定曾产生过气势逼人的效果。然而，它仍然是在很大程度上属于文艺复兴晚期宫廷娱乐的传统。直到公共歌剧院问世后，我们才看到了以完全的人性方式处理剧中人物角色的歌剧。

在《奥菲欧》上演之后不久，蒙泰韦尔迪一定曾渴望他自己也有奥尔甫斯的本领，因为他的妻子、三个孩子的母亲去世了。他的第二部歌剧《阿里阿德涅》把一首绝妙的悲歌作为情感表现的焦点，这应该是与他的心情十分相称的。事实上，这部歌剧除了这首悲歌被保留下来外，其余的音乐都已佚失。这首悲歌，以其表现的强烈的悲伤情感为蒙泰韦尔迪赢得了更大的名声。这首悲歌也以牧歌形式出版。这一作品演出那年(1608)的晚些时候，显然是因为蒙泰韦尔迪心情沮丧，他曾寻求辞去在贡扎加宫廷的工作。但他受到拒绝。然而，在1612年，他的雇主死去，新的贡扎加公爵解除了他的数名雇用人员，蒙泰韦尔迪也在其中。在他故乡克雷莫纳居住了一小段时间后，蒙泰韦尔迪被邀请到意大利最富有、最自治的城市——威尼斯，邀请方有意要他担任教堂唱诗班的乐长这一重要职务。他应邀前往并接受了这一职务。



蒙特韦尔迪《奥菲欧》(威尼斯，1609)的扉页。

欣赏提示Ⅵ.A
蒙泰韦尔迪：《奥菲欧》第二幕片断

戏剧背景：奥尔甫斯正在同他的朋友们——牧羊人庆祝他与他长期所爱的人尤丽狄茜的婚礼。

音乐：弦乐器正在演奏一首舞曲（蒙泰韦尔迪指示这首舞曲要用若干小提琴和一个低音弦乐器演奏，伴奏为拨弦乐器）。这首乐曲出现四次。在各次之间及最后一次之后，奥尔甫斯唱一首四行歌词的歌曲，同样是舞蹈节奏（见例i）。在这首歌曲的末尾，当一牧羊人祝贺他幸福的一天时，音乐开始慢了下来。接着音乐的宁静和愉快的音调——一直用的是各种大调，旋律和和声流畅平稳——突然被管弦乐队中听到的一个无关的音和送信人发出的声音（见例ii）："Ahi，caso acerbo"（不幸的事件）所打断。音乐转入了A小调，同时出现许多陌生的和刺耳的不协和音。一个牧羊人问道："哪里来的悲哀搅乱了我们的欢乐？"送信人以一种叙述的风格讲述这一消息，但在居于次要地位的和声中有许多富有表现力的不协和音。当送信人讲出尤丽狄茜之死的实际情况时，和声上有许多急剧的扭转——送信人唱的是E大调，奥尔甫斯答唱的是G小调（见例iii）。蒙泰韦尔迪表现激烈情感和迷惑彷徨的意图是显而易见的。

原文	译文
	奥尔甫斯：
Vi ricorda,o boschi ombrosi,	啊，成阴的树林，你可记得我那长时间的、苦涩的烦恼，
De'miei lungh'aspri tormenti	
quando i sassi ai miei lamenti	当那些岩石对我的悲歌
rispondean fatti pietosi?	表示同情并作出反应时？
Dite all'hor non vi sembrai	告诉我，是不是刚才我看起来不比别人更沮丧？
più d'ogn'altro sconsolato?	
Hor fortuna ha stil cangiato	现在命运发生了改变
et ha volto in festa i guai.	并且把我的痛苦变成了欢乐。
Vissi già mesto e dolente,	一直生活在忧郁和悲苦中，
hor gioisco e quegli affanni	现在充满了喜悦，而且这么多年
che sofferti ho per tant'anni	我遭受的不幸
fan più caro il ben presente.	使我现今的欢乐更加珍贵。
Sol per te bella Euridice,	只是为了你，美丽的尤丽狄茜，
benedico il mio tormento,	我感激我以前的苦恼：
dopo il duol si è più contento	在悲伤之后，人才更会感到满足
dopo il mal si è più felice.	在遭受苦难之后，人才更感到幸福。
	牧羊人：

Mira,Orfeo,che d'ogni intorno ride il bosco e ride il prato. Segui pur col plettr'aurato d'addolcir l'aria in si beato giorno.	奇怪啊，奥尔甫斯，所有围绕着你的树林 与草地都一起欢笑， 随着你的金色的琴拨子 在这美好的一天，空气都充满了芬芳。
	送信人：
Ahi! caso acerbo! Ahi! fat'empio e crudele! Ahi! stelle ingiuriose! Ahi! ciel'avaro!	啊，不幸的事件！ 啊，邪恶而残酷的命运！ 啊，不公平的星宿！ 啊，贪婪的天国！
	牧羊人：
Qual suon dolente il lieto dì perturba?	哪里来的悲哀声音搅乱了我们的欢乐？
	送信人：
Lassa dunque debb'io mentre Orfeo con sue note il ciel consola con le parole mie passargli il core.	我如此痛苦，但目前我必须在奥尔甫斯大声告慰上苍时， 用我带来的消息刺伤他的心。
	牧羊人：
Questa è Silvia gentile, dolcissima compagna della bell'Euridice.O quanto e in vista dolorosa;hor che sia?Deh,sommi dei non torcete da noi benigno il guardo.	这是可爱的西条维娅， 美丽的尤丽狄茜之最亲密的伴侣，啊，她的脸色如此悲伤，发生了什么事？ 啊，万能的上帝， 不要把你那慈祥的目光从我们身上移开。
	送信人：
Pastor,lasciate il canto, ch'ogni nostra allegrezza in doglia è volta.	牧羊人，停止你的歌声， 我们所有的欢乐都已变成了悲哀。
	奥尔甫斯：
D'onde vieni?ove vai?Ninfa,che porti?	你从哪里来？你要到哪里去？ 林中仙女，你带来了什么？
	送信人：
A te ne vengo Orfeo messagera infelice di caso più infelice e più funesto.	我到你这儿来，奥尔甫斯， 我是带来最不幸 和最可怕消息的可怜的送信人。
	奥尔甫斯：
Ohimè,che odo?	你说什么？
	送信人
La tua diletta sposa è morta.	你的爱妻死了。
	奥尔甫斯：
Ohimè.	天哪！

例. i

Vi ri - cor - da, o boschi omb - ro - si, Vi ri - cor - da, o boschi omb -

- ro - si, de' miei lungh' as - pri tor - men - ti quan-do i sa - ssi ai miei la -

- men - ti ris - pon-dean fat - ti pie - to - si?

例. ii

（牧羊人）

送信人

gior no. Ahi! ca - so a - cer - bo!

Ahi! fat' em - pio e cru - de - le!

例. iii

（送信人）

奥尔甫斯

La tua bel-la Eur - i - di - ce Ohi - mè, che

送信人

o - do? La tua di - let - ta spo - sa è mor - ta.

奥尔甫斯

Ohi - mè.

邀请蒙泰韦尔迪的一个原因,可能是他已经是知名的技术高超、风格新颖的宗教音乐作曲家。1610年他出版了晚祷礼拜曲集。这本曲集在威尼斯出版并献给了教皇。这本曲集有可能是以他在曼图亚用过的音乐为基础的。在这本曲集里，蒙泰韦尔迪又一次吸取了各种各样的新技术以使作品具有更大的效果。由于这些新技术来自大量的富有激情和戏剧性的音乐,并且不属于公认的宗教音乐的创作手法,因而它们更具革命性。在这本曲集里，他为弥撒谱的曲，保持了较多守旧的写法，即经过精心、细致设计的传统模仿风格并充满了对位技巧。在处理上十分严谨，没有任何牧歌式的音画手法。这种风格，蒙泰韦尔迪称之为“第一准则”(“prima practtica”)，对新的风格，他称之为“第二准则”(“seconda practtica”)。为诗篇歌谱写的音乐，风格上有各种变化。有些是对位风格，其中贯穿着素歌；有些是采用对比乐(歌)组的风格；还有些是他设计出的自由牧歌风格。在所有这些诗篇歌中，他通过变化谱配的音乐来形成一节歌词与另一节歌词之间的对比。正是在这些经文歌乐章中，蒙泰韦尔迪才完全达到了他的“第二准则”，一条自由的、富有装饰性的旋律线及类似于他在歌剧中使用的一些具有表现力的不协和音和音色。他为教会所写的最重要的作品《黄昏祷歌》(他曾写过更多的经文歌和其他单一的作品)，无疑把巴罗克风格的表现原理带入了宗教音乐的领域。

在威尼斯圣马可大教堂，蒙泰韦尔迪的主要任务是重新组织缺乏效率并管理不善的音乐机构。他聘用了一些新的、年轻的音乐家，提高报酬，并收藏最新的音乐书谱。他为此受到赞赏并被增加了薪金。他在威尼斯的其他音乐机构和另外一些地方(包括曼图亚，在那里，1616年演出了他的一部舞剧)还兼做一些工作。为供威尼斯和帕尔马的府邸和宫廷演出，蒙泰韦尔迪还写了一些歌剧和另外一些音乐戏剧作品，但是这时期他所写的歌剧没有一部能够留传下来。威尼斯在1630—1631年间遭受鼠疫袭击，在鼠疫过去后，蒙泰韦尔迪写了一首感恩弥撒，稍后他即被授予圣职。

在他旅居威尼斯的早些年月里，蒙泰韦尔迪又回到牧歌创作。他的第六本歌集中有两首很长的悲歌，其中一首是根据悲歌《阿里阿德涅》改写的。他对影响听众的刺耳、突然出现的不协和音所具有的感受力，使他的悲歌常常具有令人心恸的力量。五年后，他的第七本歌集包含了更广泛的体裁，从单声部歌曲到二重唱(这是他的一些最优美动听的歌曲),还有带有器乐伴奏——不仅有从他第五本歌集以来使用的通奏低音，而且有旋律乐器——的更大型的歌唱组的作品。1638年他出版的第八本歌集分为两部分，一部分为《战争之歌》(canti guerrieri)，另一部分为《爱情歌曲》(canti amorosi)。《战争之歌》反映了蒙泰韦尔迪关于“幽默”的见解——也与古代医疗思想有关——及其在音乐中的表现。这些《战争歌曲》使用了蒙泰韦尔迪所称的“激动的风格”(stile concitato)：快速反复的音符，或者号角花彩式的音型，通常由数个歌手一起唱，造成一种生气勃勃、咄咄逼人的效果(见例VI.1)。然而歌词中所提到的战斗并非总是真实的，它还常常是爱情的象征和情爱的征服。这些关于幽默的见解，虽然很奇特，但却使蒙泰韦尔迪创作了一些极具激情的音乐，而且也从未妨碍他在音乐中平行处理歌词的内在音乐。在他这些作品和他死后出版的另一本歌曲集中，老的复调牧歌的概念让位于自由得多的作曲法，不管是什么规模的作品，也不管为什么表演者所写的声乐的还是器乐的作品。他的第八本歌曲集甚至有他在曼图亚时期所创作的一部舞剧和一部戏剧康塔塔《坦克雷迪和克洛林达之争》(Il combattimento di Tancredi e clorinda)，这部戏剧康塔塔意味深长地叙说了一位十字军战士与他的假扮成男人的情人之间的战

例Ⅵ.1

'Altri canti d'Amore'

2女高音
女中音

Di Mar - te di Mar - te Di Mar - te di Mar - te

2男高音
男低音

Di Mar - te Di Mar - te di Mar - te Di Mar - te di Mar - te

2小提琴

通奏低音

di Mar - te fu-ribondo fu-ri-

di Mar - te fu-ribondo fu-ri- bon - do e fie - ro

di Mar - te io can - to di Mar - te fu-ribondo fu-ri- di Mar - te fu-ribondo fu-ri-

-bon - do e fie - ro di Mar - te fu-ri-bondo fu-ri - bon - do e fie - ro

di Mar - te fu-ribondo fu-ri- bon - do fu-ri-bondo fu-ri- bon - do e fie - ro

-bon - do e fie - ro di Mar - te fu-ri-bondo fu-ri - bon - do e fie - ro

我歌唱威猛善斗的战神。

例Ⅵ.2

a.

Ne - ro - ne, Ne - ro - ne em - - pio Ne - ro - ne, Ne-
-ro - ne, o Di - o, Di - o, ma - ri - to be-stem - mia - to per sem - pre ma-le-
-det - to dai cor do - gli mie - i do-ve hoi mè ——— do-ve se - i?

邪恶的尼禄，啊，上帝，讨厌的丈夫，我心中的痛苦永远诅咒他。

b.

Sen-to un cer - to non so che, che mi piz-zi - ca e di-let-ta, dim-mi tu che co-sa e-gli è
da-mi-gel - la a - mo - ro - set - ta. Ti fa-rei ti di-rei ti di-rei
ti — fa - rei ma non so — quel ch'io vor-re - i, ma non so — quel — ch'io ——— vor-re - i.

我感到有件事打动了我并使我快乐：告诉我，那是什么，温柔的少女。我愿做，我愿说，但我不知道我想要的是什么。

斗，它为音乐提供了一个既可表现勇武好战又可表现爱情的机会。

晚 年

在他生命的最后几年中，蒙泰韦尔迪又回到了歌剧创作。在1637年，威尼斯的一些歌剧院开始向公众开放，似乎他在1643年逝世之前曾为这些歌剧院写过三部歌剧。一部已佚失，另两部则被怀疑是否所有音乐都实际出自他之手。他的最后一部歌剧为《波佩阿的加冕》(L'incoronazione di Poppea,1642)，是根据罗马皇帝尼禄和他的情人波佩阿的传说写成的。这部歌剧表现的是爱情的力量——尽管尼禄对波佩阿的爱情是不合法的——并说明爱情是如何改变人们的生活的。爱情战胜道德，又有蒙泰韦尔迪的音乐的帮助，这肯定使听众信服而且相信爱情高于其他一切。在这部歌剧中，蒙泰韦尔迪又一次采用了多样的风格以便达到最佳表现效果。尼禄和波佩阿以蒙泰韦尔迪的一些牧歌集中的风格演唱充满情意的二重唱，奥克塔维亚（尼禄为了波佩阿而抛弃的皇后）以宣叙调的风格在充满蒙泰韦尔迪的完全不协和手法的伴奏下，唱出她的痛苦与悲哀(例Ⅵ.2a)。仆人们扮演着一些半滑稽的角色以舒缓戏剧的气氛：他们唱着关于他们爱情的一些轻浮的小曲，其风格与蒙泰韦尔迪的轻盈的、非常短小的牧歌或《音乐玩笑》(Scherzi musicali)相同(例2b)。当剧中哲学家的朋友们请求他不要接受尼禄的命令去自杀时，甚至出现了一首牧歌式的编号歌曲。在舞台上，这部歌剧给人们的印象十分深刻，这不仅是由于蒙泰韦尔迪所使用的全部音乐手段，而且最主要的是由于它真实地反映了生活：剧中的角色不像以前的神话题材的歌剧那样是完全善良或完全邪恶的人物，它所选的人物都在某方面是善良的，而在另外某方面又是有缺陷的，还有一些人物则是不能控制自己命运的屈服于强权的牺牲者。蒙泰韦尔迪在歌剧方面的巨大成就，如同他的其他音乐一样，强有力地表现了人类的基本情感。

意大利的巴罗克早期与中期

蒙泰韦尔迪的全部作品是声乐创作，或是世俗的，或是宗教的。除了声乐作品，他从来没有为乐器写过一首乐曲。然而他却是生活在这样一个时期：小提琴作为合奏的主要乐器正在占据显著地位，同时管风琴、羽管键琴和琉特琴，由于巴罗克时期音乐风格的自由开放而获得新的发挥作用的机会。

弗雷斯科巴尔迪

当时最伟大的键盘乐器作曲家、几乎与蒙泰韦尔迪齐名的人物是吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪。他于1583年出生在费拉拉，除在佛罗伦萨的六年外，在罗马度过了他一生的工作岁月。从1608年直到1643年去世，他一直在圣彼得大教堂担任管风琴师。他获得了举世无双的声誉：人们称他为“管风琴演奏家中的巨人”，以技巧和敏捷而为人赞赏并被认为既是演奏家也是作曲家的典范。

弗雷斯科巴尔迪的创作包括了他那一时代的各种主要形式：有复杂、精雕细刻的对位利切卡尔、坎佐纳(往往采取逐渐洪亮华丽的变奏形式)、舞曲、幻想曲与随想曲以及托卡塔(tocata)。最后一种尤其表现了巴罗克时期强烈的浮华色彩，在一系列和声上加以充满想像力的技巧精湛的装饰。从这里我们可以看到巴罗克时期人们对戏剧效果、华丽和气势的热爱。与上一代样式端正的键盘音乐不同，弗雷斯科巴尔迪的键盘乐曲在和声、音型或复杂的对位上，都制造出了一些出人意料的效果，使人听起来头晕目

眩、困惑不解。

弗雷斯科巴尔迪的大部分作品均已出版，而且产生了长远、深刻的影响。几乎在一个世纪后，德国北部的巴赫仍在研究他的音乐；一位十八世纪的英国历史学家查尔斯·伯尼把弗雷斯科巴尔迪称作新时代管风琴之父。

卡瓦利

在歌剧方面，蒙泰韦尔迪天然的继承人是弗朗切斯科·卡瓦利。他出生于1602年，1616年成为威尼斯圣马可大教堂唱诗班歌手，蒙泰韦尔迪当时是那里的音乐负责人。也许他曾是蒙泰韦尔迪的一名学生。在蒙泰韦尔迪最后的岁月里，他曾代替过蒙泰韦尔迪的工作。在十七世纪四十年代和五十年代，卡瓦利是威尼斯，甚至是全意大利最杰出的歌剧作曲家——他也为那不勒斯、米兰和佛罗伦萨写作歌剧。1660年他甚至被邀请去法国巴黎演出歌剧。但在路易十四婚礼庆典上演出歌剧《情人赫尔克里斯》(Hercules the lover)的这一重大活动却既有成功也有失败，因为剧院的音响效果使人几乎听不到音乐。回到威尼斯后，卡瓦利在1668年担任了圣马可大教堂的乐长，到这时，对他的歌剧的需求减少了。他出版了一部晚祷曲集。他于1676年去世，被认为是他那一时代主要的声乐作曲家之一。

卡瓦利，以及可与他匹敌的安东尼奥·切斯蒂，代表了意大利歌剧发展中蒙泰韦尔迪之后的又一个阶段。卡瓦利的音乐比蒙泰韦尔迪的音乐平稳、冷静而较少激烈的情绪。他对各个音乐线条刻意设计，使其更加优美，使其流动于演说式的宣叙调、抒情宣叙调和咏叹调之间。在卡瓦利的音乐中，那些对蒙泰韦尔迪来说十分重要的表现激情的极端做法已经减少了。卡瓦利的写法更加注意发挥人声的效果。他的咏叹调几乎总是三拍子——可以看作是后来统治意大利歌剧几个世纪的美声唱法的开始。他特别善于表现哀婉动人的情绪，他的大部分歌剧都包含了哀歌，其制造效果时不像蒙泰韦尔迪那样通过尖锐的不协和或急剧的跳跃而是通过意味深长的旋律，如例Ⅵ.3中选自他最受人喜爱的歌剧《埃癸斯托》(Egisto)中的一段。他还擅长为奴仆人物写作喜剧场景，像前边例2b中蒙泰韦尔迪的一样。

在十七世纪的大部分时期内，威尼斯是最重要的歌剧中心，同时，罗马作为天主

例Ⅵ.3

[Slow]

Pian - ge - te oc - - chi do - len - ti e al fle - - bil____ pian - to mi - o

pian - - - - - - - ga, pian - ga la fon - te____ ri - - - o.

歌词大意：哭泣吧，充满悲哀的眼睛，流淌的河水正像我忧伤的眼泪。

教的发祥地也自然而然地成为宗教音乐的中心。在这一世纪之初，宗教音乐剧已经在罗马上演。宗教音乐剧类似宗教主题的歌剧，例如埃米利奥·德·卡瓦莱里的《灵与肉的体现》(Rappresentazione di anima,et di corpo,1600)、斯特凡诺·兰迪的《圣阿莱西奥》(Sant'Alessio,约1631)。贾科莫·卡里西米1605年出生于罗马，曾在蒂沃利大教堂担任唱诗班歌手和管风琴师，后任耶稣会学院乐长。他写了大量的经文歌和其他宗教音乐作品，并创作了很多人声与通奏低音的康塔塔。但他主要是由于为在圣十字架奥拉托里奥大厅的演出而创作的清唱剧而为人们所记忆。在他的清唱剧中，卡里西米使用了蒙泰韦尔迪曾在歌剧中使用过的手法：生动的宣叙调、在一些紧要时刻用来加强表现的不协和音、流畅的咏叹调和合唱。他的以演出大厅命名的被称作清唱剧的作品都与圣经故事有关(例如耶弗他的故事和“所罗门之审判”的故事)，剧中由不同的歌手分别担任角色，还有叙事者叙述剧中故事。剧中尤其重要的是合唱，它对故事作道德的评说或担负叙事的任务。卡里西米在合唱段中使用蒙泰韦尔迪的“激动不安的风格”，在果断有力的节奏型中常常谱写出一些快速反复的和弦——蒙泰韦尔迪曾经常在他的牧歌中为独唱声部写出这样的乐段，但是卡里西米利用完整的合唱队和教堂音响效果的优势，能够营造出惊人的戏剧效果。卡里西米的重要意义在于：他对宗教题材使用了新方法，即蒙泰韦尔迪式的“第二准则”，而且在罗马建立了一种清唱剧风格。从某种意义上说，这种风格的戏剧性与他在歌剧院所使用的风格的戏剧性是相同的。卡里西米于1674年去世，但他的影响广泛而久远——影响到德国、法国(那里的夏庞蒂埃可能曾是卡里西米的学生)甚至远及英国(因为后来亨德尔吸收了他的一些做法)。

卡里西米

北欧：巴罗克早中期

许 茨

如果说在北欧有一个可以他与蒙泰韦尔迪地位相当的作曲家的话，那他就是海因里希·许茨。同蒙泰韦尔迪一样，他只写声乐作品，虽然许茨的宗教音乐作品的比重远远超过了他的世俗音乐作品。这在某种程度上反映了德国与意大利音乐生活和音乐环境上的差异：许茨一生的大部分时光，如我们所看到的，正处在德国遭受“三十年战争”的破坏、德国的各个宫廷府邸都处于穷困境地的时期，而在困难时期宗教的信奉和安抚远比世俗娱乐活动重要得多。

许茨1585年出生于萨克森，十三岁时，住在他家开设的旅馆的黑森—卡塞尔的统治者伯爵领主莫里茨听到了他的歌声并邀请他参加了卡塞尔宫廷的唱诗班。后来，许茨到大学学习法律。接着，伯爵领主为他提供机会去意大利随焦瓦尼·加布里埃利学习。1609年他到了意大利，并很快成为加布里埃利最喜爱的学生。1612年加布里埃利去世时，遗赠给他一枚戒指。次年，许茨返回德国并开始在卡塞尔宫廷工作。接着，他被萨克森权势更大的统治者侯爵约翰·乔治“借”去。莫里茨最终不得不放走许茨，让他去了乔治在德累斯顿的宫廷，1618或1619年，许茨担任了那里的乐长一职，他的工作是为宗教或世俗的重大典礼提供音乐，并负责管理那里的音乐机构——一个德国基督教最大的音乐机构。

许茨在他以后能工作的岁月里一直服务于德累斯顿宫廷，虽然他有数次短暂的离开——1628—1629年他去过威尼斯，在那里认识了蒙泰韦尔迪，两次在丹麦宫廷留下

海因里希·许茨 作品
1585年生于萨克森，1672死于德累斯顿

受难曲：马太受难曲(1666)，路加受难曲(1666)，约翰受难曲(1666)
清唱剧：《圣诞》(1664)；《临终七言》(1657)；《复活》清唱剧
经文歌集：《宗教歌曲》(1625)；《神圣交响曲》(1629，1647，1650)；《宗教协唱曲》(1636，1639)
诗篇歌配曲：《大卫诗篇》(1619，1628)
歌剧：《达夫内》(1627)
世俗声乐作品：意大利牧歌

来工作，数次访问过德国的其他王公贵族的宫廷、府邸。然而，他的一生很不幸。从个人生活方面来说，结婚六年就失去了妻子，两个女儿都在他去世之前死去；从事业上来说，由于战争及其所造成的德累斯顿宫廷的贫困，他经受了极其艰难的岁月。他的许多乐师被辞退，剩下来的也拿不到报酬。1635年，他曾试图永久移居丹麦，1645年曾请求从工作岗位上辞职，但没有获准。此后又因为工作条件太恶劣，几次要求退休，都被置之不理。不过他被允许延长在德累斯顿以外停留的时间，直到1657年，他已年过七十时才被免除日常任务。但他仍然继续作曲，而且，他的一些最有创造性的作品就是在他生命的最后几年中完成的。1670年他委托他的一个学生为他自己的葬礼写了一首经文歌，两年后他便与世长辞。

许茨出版的第一部作品是一本意大利牧歌集，该牧歌集是随加布里埃利学习的成果。因为没有伴奏，所以它与那时蒙泰韦尔迪的牧歌比起来显得有点守旧，但是由于使用了富有表情的不协和音，所以它还是具有巴罗克风格的感觉。后来，他至少创作了两部歌剧，第一部是德国歌剧《达夫内》(1627)，第二部是在1638年为奥尔甫斯的故事所谱写的歌剧。这两部作品现在均已佚失。如果没写这两部歌剧的话，他的全部作品将实际上都是宗教的了。与大部分德国基督教作曲家相比，他较少使用众赞歌素材。他的同代人，如J·H·沙因(1586—1630)和萨姆埃尔·沙伊德(1587—1654)，往往倾向于把那些熟悉的赞美诗曲调交织在他们的乐曲中。许茨则非常喜欢自由地作曲。他为大量的诗篇谱过曲，有些非常简单，另一些则极为精致。他还写了很多经文歌，其中有些被他称之为“圣乐协奏曲”或“圣乐小协奏曲”。此外，他还为教堂一年中的重大节日创作音乐，如为圣诞故事谱曲和写受难曲。

许茨在某些方面颇为保守，他的很多经文歌都是老式的复调风格，虽然它们通常也显示出这位作曲家对新方法的熟悉，例如速度的多种变化，或对一些紧要的歌词作出惊人的处理。许茨常常写作风格简单的作品，因为他是在为那些处于窘困境地的一些小礼拜堂写作音乐，供他使用的乐师也为数寥寥。他的音乐性格似乎也反映了战争后期和战争以后时期的严肃与朴素，这至少表现在合唱上。他的独唱写法仍然显示出单旋律音乐作曲家们的表情能力和戏剧性手法。

对他的两首典型的来自他不同生活时期的不同式样的作品作一比较也许是有益的。经文歌《来吧，圣灵》(Veni，sancte Spiritus)是他在德累斯顿早期的创作，那时他的记忆中还保留了他以前在威尼斯做加布里埃利学生时所听到的“多唱组”(multi-choir)音

乐，而且意大利式的对比运用（在速度上、织体上、色彩上和节奏上）使他感到新鲜和激动。这首作品被设计成为四个“唱诗班”：

I　**2女高音，大管**
II　**男低音，2木管号**
III　**2男高音，3长号**
IV　**女中音和男高音，长笛、小提琴、低音维奥尔琴(连同管风琴的通奏低音)**

乐曲从唱诗班Ⅰ的三声部模仿对位开始(例Ⅵ.4a)，不是文艺复兴时期作曲家的那种平稳柔和的对位而是某种更加有生气的、更加吸引人的对位。然后，唱诗班Ⅱ唱第二行歌词，使用了同一材料，但加以不同的处理——不过这时不是两个高音声部加一件低音乐器，而是谱写成一个低音声部加两件高音乐器。第三行歌词由唱诗班Ⅲ演唱，对位虽然建立在同一材料上，但更为丰满、洪亮，而且音乐的音高都处于低位(例4b)。唱诗班Ⅳ的第四行歌词是一个类似五声部的写法，音色较柔和，音高较高(例4c)。第五行歌词“啊，奇妙的光”(O lux beatissima)，开始是一段宏伟庄严的全体唱(奏)，效果非常动人；接着是自由的谱写；伴随着调类的混合和对比，最后又是全体唱(奏)，一直持续到结束。

这首作品的丰富多彩和精巧与他的其他作品的阴沉和严肃形成了鲜明的对比，也与他老年所谱写的较强烈的受难曲形成对比。《马太受难曲》的开始与结束都是短小的四声部合唱，式样简单，很少对位。主要故事是按照传统方式由一位歌手(福音传道者)叙述，不加伴奏，规定了音高，但对节奏不加规定以便用自然的讲话节奏(例Ⅵ.5a)。为其他人物(耶稣、彼得等)所写的音乐也用了同样的方式。群众人物有简短的合唱，通常为模仿风格；很自然，群众的合唱代表了一群或一小组人(如教士或士兵)的喧嚷(见

例Ⅵ.4

歌词大意：来吧，圣灵／最大的安慰／辛苦劳动后的休息

b.

第一男高音

Con - so - la - tor o - - - - - - - - -

第二男高音

Con - so - la - tor o - - -

长号

- - pti - me, o - - - - - - pti - me

- - pti - me, o - - - - - - pti - me

In la - bo - - - re re - qui - es,

c.

女中音

In la - bo - re re - qui - es,

男高音

In la - bo - re

小提琴
或短号

低音提琴

In la - bo - re, in la - bo - - - re re - qui - es

re - qui - es, in la - bo - re re - - - - - - qui - es

例Ⅵ.5

a.

Und sie bot-en ihm dreis-sig Sil-ber-lin-ge und von dem an such-te er Ge-le-gen-heit

dass er ihn ver-rie - te. A-ber am er-sten Ta-ge der süs-sen Brot

tra-ten der Jüng-er zu Je-su und sprach-en zu ihm:

b.

Wo willt du dass wir dir be-rei - - - - -

Wo willt du dass wir dir be-rei - ten, dass wir dir be - rei -

Wo willt du dass wir dir be - rei - ten, dass wir dir be - rei - - - - - -

Wo willt du dass wir dir be-rei - -

- ten das O - ster-lamm zu es - - - - - - sen?

- ten das O - ster - lamm zu es - - - - - sen?

- ten das O - ster-lamm zu es - - - - - - sen?

- ten das O - ster-lamm zu es - - - - sen?

歌词大意：a 他们付给他30个银币。从那一时刻起，他便寻找机会出卖他。现在是吃无酵饼的第一天，诸门徒都来到耶稣的身边，说：
b “你要我们在哪里为你准备好逾越节吃的纪念餐？”

例5b)。受难曲的音乐在性质上和宗旨上当然是阴沉的，不过，许茨把它提升到了更高的层次——庄严。他恰当地表现了他生活中的黑暗时代，并一直被称为第一位伟大的德国作曲家。

许茨有管风琴家的美称，但就我们所知，他从来没有为这一乐器写过乐曲，甚至也未曾为其他任何乐器写过音乐。不过，就十七世纪的器乐曲来说北欧曾是个多产的地区，特别是键盘乐曲。在荷兰，许茨有一位较他年长的同代人扬·皮泰尔索恩·斯韦林克(1562—1621)，他是位杰出的托卡塔和幻想曲及遵循英国维吉纳演奏传统的变奏曲的作曲家。在德国中部还有一位弗雷斯科巴尔迪的学生约翰·雅各布·弗罗贝格尔(1616—1667)，他对羽管键琴的舞蹈组曲作出过很多贡献。还有约翰·帕赫贝尔(1653—1706)，他的管风琴音乐，尤其是为众赞歌所谱的乐曲曾产生过相当大的影响。

布克斯特胡德

在北方键盘乐作曲家中影响最广的是迪特里希·布克斯特胡德(约1637—1707)，
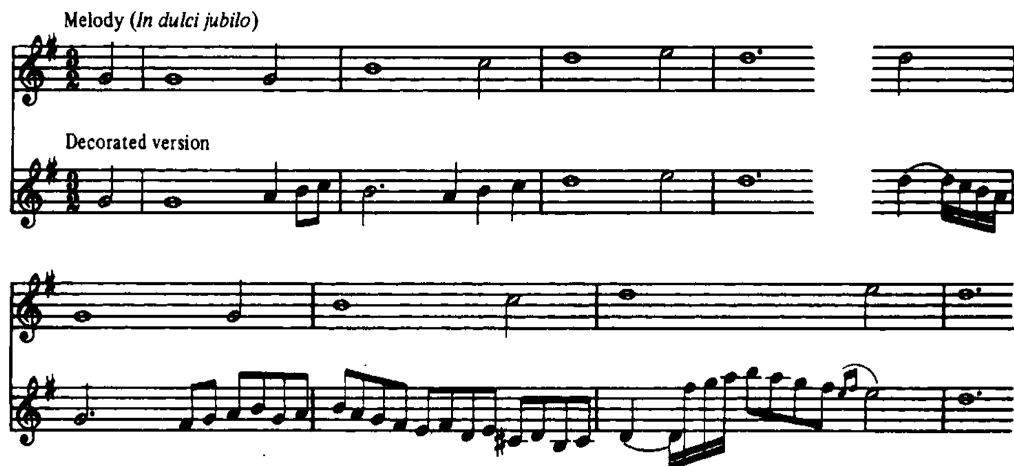


奏乐图。(从左至右)音乐家约翰·泰来、约翰·赖恩肯、迪特里希·布克斯泰胡德。约翰内斯·沃尔胡特所作油画(1674)。汉堡历史博物馆藏。

他工作在德国北部，自称是丹麦人。他在赫尔辛格(莎士比亚笔下哈姆雷特的埃尔西诺)做过八年的管风琴师，1668年成为吕贝克圣玛丽大教堂的管风琴师——一个“自由”的汉萨同盟城市中的重要职务。这个城市像汉堡一样，不是由王公统治，而是由城市长老们管理。担任此职后不久，他恢复了一项旧传统——在教堂中举行音乐会(Abendmusik，“晚间音乐表演”)，音乐会受到广泛的赞许。年轻的巴赫在阿恩施达特时，曾步行数百英里来此听过几场音乐会，有的特别是为听布克斯特胡德演奏的管风琴而来的。

布克斯特胡德在吕贝克不仅写了很多康塔塔和咏叹调，而且为“晚间音乐表演”写了一些清唱剧(已失传)。他还写过室内乐作品。不过他主要是以管风琴曲而留名后世。他的管风琴作品中大约一半含有众赞歌前奏曲，这些作品以不同方式使用了一首人们所熟悉的路德教赞美诗曲调——它可能用作内声部，其他声部围绕着它交织成对位，也可能有一些模仿式的经过句建立在这一旋律的每一条线上，或者(这也是最常见的)这一众赞歌曲调作为加花旋律以富有装饰性的形式呈现，然而又能使他的听众马上辨认出来(见例VI.6)。他的管风琴曲的另一半是托卡塔和赋格，常常是绚丽的即兴风格，在开头的乐段和精心设计的赋格中，有一些与持续的乐句形成对比的、非常生动的经过句。其他作曲家没有谁能够和他一样对巴赫的管风琴音乐产生过如此重大的影响。

例VI.6



英 国

伊丽莎白一世时代和詹姆斯时代早期(即十六世纪后期和十七世纪初期),英国音乐在牧歌、琉特琴歌曲、教堂音乐、键盘乐和同类乐器合奏音乐等方面的成熟，致使这个国家对意大利巴罗克的极端表现方式自然而然地产生出一种抗拒，而且英国人矜持克制的性格及当时的清教徒倾向也都是与意大利巴罗克的极端表现方式相对立的。建筑界的情况也是如此：真正的巴罗克精神在英国很少见到，虽然在伦敦的由克里斯托夫·雷恩爵士在十七世纪末建造的圣保罗大教堂，或在由约翰·范布勒爵士在十八世纪初期在牛津附近为丘吉尔家族建造的火焰式布兰希姆府邸中，可以看到对意大利教堂刻意的模仿。但在音乐方面，一些与意大利的新样式和新风格相当的东西开始出现了。单旋律歌曲，其风格化了的发音无论如何都不适合英语，但它却在这一世纪上半叶的华丽型歌曲中发现了类似自己的地方。与意大利的协奏经文歌(concertante motet)类似的是英国圣公会教堂的领唱赞美歌(verse anthem)，其中独唱的诗文段与全部的合唱段相互交替。歌剧的确立特别迟缓，但是在宫廷内以及后来的公共剧院内出现了一种被称作“假面剧”的混合形式，它更多地借鉴了法国的宫廷娱乐节目而不是意大利的歌剧，其中包括诗歌、音乐、舞蹈和豪华的布景。在1642年开始的共和政体期间，所有这些都像英国国王自己一样一下子被结束了，音乐家在大教堂的职务被废除，戏剧活动受到阻碍。不过，1660年又恢复了君主政体，这正好是珀塞尔出生后的第二年。

珀塞尔

亨利·珀塞尔是包括莫扎特和舒伯特在内的少数几个富有极大才能的作曲家之一，他成长很快，但英年早逝。他最初在伦敦皇家小礼拜堂(英王的音乐机构)接受作为一名歌童的训练，八岁时便出版了由他创作的一首歌曲。在十五岁时，他被任命为威斯敏斯特教堂管风琴调音师。十八岁那年被任命为皇家乐队的作曲家，二十岁成为威斯敏斯特教堂管风琴师——他以前的老师、英国当时第一流的教堂作曲家约翰·布洛自己提出让位给他。1682年他又成为皇家小礼拜堂的管风琴师。到1680年他已经在为伦敦

亨利·珀塞尔	生平
1659年	出生于英国南部
1660—1670年	皇家小礼拜堂唱诗班学员
1674—1678年	威斯敏斯特教堂管风琴调音师
1677年	皇家乐队作曲家
1679年	威斯敏斯特教堂管风琴师
1680年	出版了弦乐幻想曲集，创作了第一首《迎宾颂歌》和第一部戏剧音乐
1682年	皇家小礼拜堂管风琴师
1683年	管风琴制造者，英王乐器保管者
1685年	为詹姆斯二世加冕典礼写了赞美歌《我的心正在歌颂》
1689年	歌剧《狄朵与埃涅阿斯》(Dido and Aeneas)在切尔西上演
1695年	11月21日在伦敦去世

亨利·珀塞尔 作品

歌剧：《狄朵与埃涅阿斯》(1689)
其他舞台音乐：5部舞台剧(或称半歌剧，semi-opera)——《亚瑟王》(1691)，《仙后》(1692)，《印度女王》(1695)；为话剧所写的配乐和歌曲
世俗合唱音乐：宫廷颂歌——《艺术的子弟来临》(为玛丽二世出生所写，1694)；圣赛西里亚日颂歌——《嗨，美丽的赛西里亚》(1692)；迎宾颂歌——《吹起小号来》(为詹姆斯二世所写，1687)
宗教合唱音乐：约55首领唱赞美歌，约16首赞美歌；《感恩颂》和《欢乐颂》(1680)；礼拜音乐
器乐曲：弦乐器幻想曲——"单音主题幻想曲"(约1680)，9首幻想曲(1680)；三重奏奏鸣曲(1683)；四重奏奏鸣曲(1697)；四支滑管小号的进行曲与坎佐纳(为玛丽二世葬礼所写，1695)；序曲，圣名曲
键盘音乐：组曲，进行曲，固定低音作品，号管舞曲，羽管键琴舞曲
歌曲与二重唱

的一些剧院提供音乐，并从那时起他一半时间用于写宗教音乐，一半时间用于写戏剧音乐，还同时创作歌曲、室内乐和键盘乐器作品。1695年他去世时，年仅三十六岁，人们把他作为一位伟大的作曲家来哀悼。
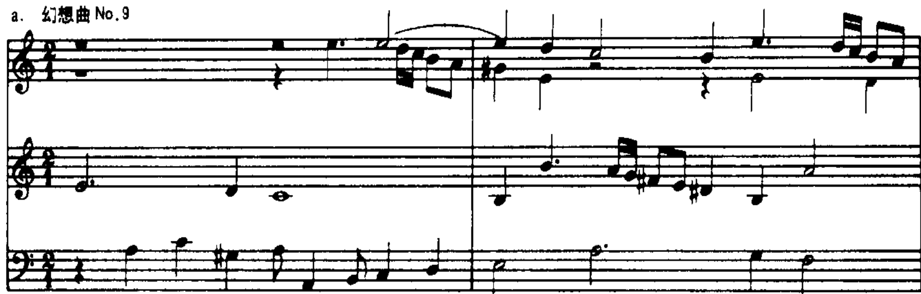
珀塞尔也是一位极富创造力的作曲家。他在旋律运用上格外自如，能够从为之谱曲的歌词语音和含义中十分敏捷地捕捉到旋律的节奏和轮廓；在和声上，他非常有魄力，能够自由地处理不协和音，特别是在强调关键语词时。
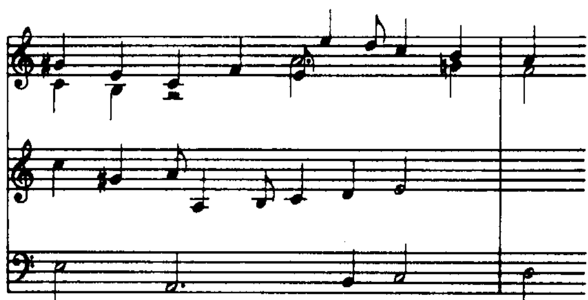
在他最早期的作品中，有一类称作"幻想曲"的乐曲，它们都是为弦乐器写的，可能是维奥尔琴类，并且属于一种显著的英国传统。在1680前后创作的这些作品，有可能是这类作品的最后的一批。如我们在前面(见116页)所看到的，伯德和吉本斯一代曾经写过这一形式的作品，约翰·詹金斯(1592—1678)和有怪癖的马修·洛克(约1622—1677)，尤其是后者把这一形式带到了珀塞尔的时代。珀塞尔的幻想曲基本属于文艺复兴时期复调作曲家的风格，但具有更强的器乐性，节奏与和声更为大胆，如例Ⅵ.7a所示。他的转调和旋律音程，对即使是此前半个世纪的作曲家来说也是难以做到的。为使明快活泼的音乐与基调深沉的音乐(有时为带有悲痛感的半音阶音调变化，见例Ⅵ.7b)相互映衬而采用速度对比及由此而形成的富有表现力的风格，明显地属于较晚的时代。珀塞尔的其他合奏作品是他的三重奏奏鸣曲。他在1683年出版了这些作品中的12首。这些作品是为两个小提琴、低音维奥尔琴和羽管键琴或管风琴更新颖的组合而创作的。另外有一部幻想曲曲集是他死后由他妻子出版的。珀塞尔曾说他写这些乐曲"模仿了意大利的著
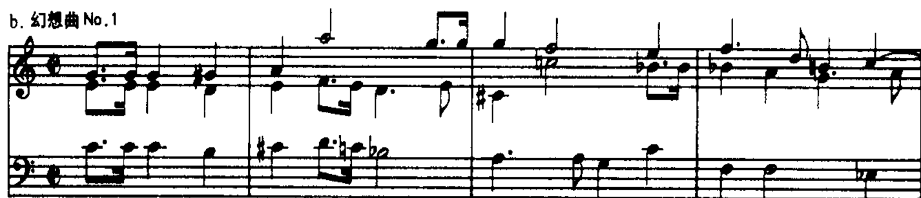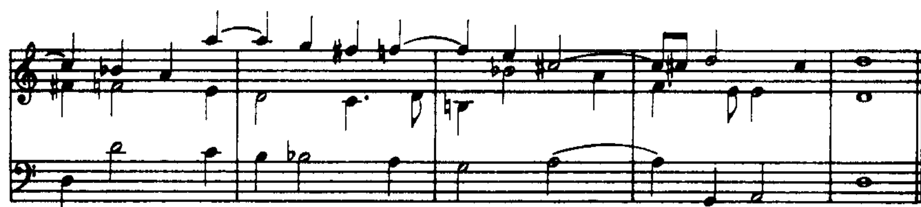


亨利·珀塞尔肖像画(1695)。据说是约翰·克罗斯特曼所画。伦敦国家肖像美术馆藏。

例Ⅵ.7









名大师们”，但是，尽管在这些幻想曲中有些乐段非常像那些大师的作品，但很多其他乐段却使用了更为明亮的最新的小提琴风格，而且音乐给人的总的感觉是更和声化或“纵”的感觉。

在宗教音乐方面，珀塞尔的创作沿袭了悠久而保守的传统。他的赞美歌(约65首)，其中的大部分是领唱赞美歌形式，而且其最主要的特点也同样是管弦乐队所应具备的特点(皇家小礼拜堂从1662—1688年曾有一个弦乐组)。在赞美歌的创作上，珀塞尔倾向于意大利的协奏曲风格。他的独特贡献主要在于节奏的活泼与和声的大胆，以及通过使用与戏剧音乐相同的设计扩大了英国教会音乐的表现手段。例如赞美歌《陷入了绝望的境地》的开头，出现了半音阶旋律和表现永坠地狱者灵魂绝望的和声(见例Ⅵ.8)。

作为一位戏剧音乐作曲家，珀塞尔具有特殊的才能，如果他的寿命再长一些，他很可能会创造一种英国歌剧的传统，从而可能与意大利歌剧的国际威望相抗衡(我们将看到，意大利歌剧后来统治了英国的戏剧音乐舞台)。事实上，他写了大量为话剧配乐的歌曲与舞曲，一部真正的歌剧和为数不多的“半歌剧”。“半歌剧”是大型的舞台节目，基本上是话剧，但其中一些部分有某种实质性的音乐段落。例如《仙后》，一出根据莎士比亚的《仲夏夜之梦》改编的戏，五幕中的每一幕都以一组歌曲和合唱结束，其

例VI.8

1 男高音 2
低音
风琴

Plung'd
Plung'd in the con -fines of des-pair, to
Plung'd in the con - fines of des-pair, to God I cried,

in the con- fines of des - pair, to God I cried,
God I cried, Plung'd etc.
Plung'd in the con-fines

中有些还有舞蹈。它们的音乐与情节结合得并不紧密。这些作品已经很难重新上演，因为原来的戏剧质量都不高，而且主题也缺少吸引力，还因为上演这种整个剧团人员既是演员又是歌唱家的作品的费用极为昂贵。不过，其中有些重新上演过的剧目显示了这一形式在舞台上的效果还不错，因为它的音乐部分消除了戏剧的紧张状态。

珀塞尔惟一真正的歌剧并非为伦敦的专业剧团而是为一所女子学校创作的。这就是那一微型的杰作《狄朵与埃涅阿斯》(1689)，它叙述了埃涅阿斯从特洛伊的毁灭中逃出、与迦太基的王后狄朵相爱，然后在诸神召他回意大利时(使命是建立一个新特洛伊，即未来的罗马)不得不离开她的故事。音乐描写了狄朵在迦太基的宫廷、一次狩猎、一次女巫的集会和一个水手们活动的场景，有合唱、舞蹈、宣叙调和各种各样的歌曲。其中一些歌曲使用了固定低音。这是珀塞尔最喜爱、也是他特别擅长使用的手法。这一歌剧的高潮是悲剧性的——狄朵与情人的了结和她的死亡，这些都随着她那著名的悲歌出现(见欣赏提示VI.B)。

欣赏提示VI.B

珀塞尔：《狄朵与埃涅阿斯》(1689)第三幕片断“当我埋入黄土后”

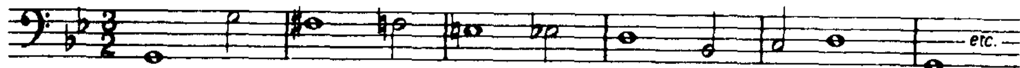
剧情：迦太基王后狄朵宣布她爱上了从特洛伊的劫难中逃出的特洛伊王子埃涅阿斯，两人并且结为夫妇，但是就在第二天，埃涅阿斯被召回意大利去完成新特洛伊(未

来的罗马）建设者的天职。他不得不离他的新娘而去，“一夜欢乐，次夜别离”。被遗弃并蒙羞的狄朵在这首悲歌声中期待着死亡。

音乐：与很多巴罗克悲歌相同，这首歌曲也是建立在固定低音上。例i中所列乐句自始至终不断反复，它的从G到D的下行一列音是传统的悲歌手法，而且在这首歌曲中，通过声乐旋律线的自由节奏大大加强了它的效果，珀塞尔将这一声乐旋律常常穿越低声部旋律线的五小节乐句。最初只听到低声部，然后两次到达歌词的前三行（停顿实际出现在“create”一词上）；这两次出现的东西又反复一次，然后最后一行歌词两次与低声部的另外两个陈述句形成对比（停顿出现在“forget”上）。在管弦乐尾声中，低声部的半音音程的运用方式由小提琴所接替，痛切的音调暗示着所有人对狄朵之死的哀伤。

原文	译文
Whe I am laid in earth,	当我埋入黄土后，
May my wrongs create	愿我的过失不会
No trouble in thy breast;	造成你心烦意乱；
Remember me,but ah!forget my fate.	不要忘记我，但是，啊！忘掉我的命运。
(words by Nahum Tate)	（词作者：内厄姆·塔特）

例.i



珀塞尔在创作上涉及的范围很广。从诙谐粗俗的英国轮唱曲到充满热情的祈祷文，从亲切的室内乐到庄严的宫廷颂歌，从生气勃勃的旋律和舞蹈到哀伤的悲歌，所有这些他都写过。大概正是在表现情绪暗淡、悲伤、哀婉和绝望方面他证明了自己的价值，即使生命如此短促，他也是巴罗克时期英国最伟大的，甚或是跨越任何时代的作曲家。

法 国

法国与意大利之间，在历史上关系十分紧密。两位法国的国王曾娶佛罗伦萨显赫的梅迪契家族的女儿为妻。这两位王后都曾把意大利的各种艺术引进到巴黎。由于这种影响，十六世纪末舞剧开始在巴黎流行起来，而且新的宣叙调风格也在十七世纪初叶来到巴黎(随卡西尼的一次访问而来)。意大利歌剧是在十七世纪中期引入的，但只取得有限的成功(尽管1660年卡瓦利曾来法国访问)。因为一种既注意到法国人对戏剧、舞剧的欣赏趣味又相当重视法语朗诵传统的风格被发明出来，创建法国歌剧的时机已经成熟了。完成这项工作的，反而是一位意大利人。

吕 利

焦瓦尼·巴蒂斯塔·吕利是佛罗伦萨一个磨坊主的儿子。1646年用让—巴蒂斯特的名字到了巴黎，那时他还不足十四岁。初在宫廷中当童仆，侍奉一位贵族，不久他成为技术娴熟的小提琴演奏者、吉他演奏者、羽管键琴演奏者和舞蹈演员。正是由于

让—巴蒂斯特·吕利 作品
1632 年生于佛罗伦萨，1687 年卒于巴黎。

歌剧(16 部)：《卡德摩斯与赫耳弥俄涅》(1673)，《阿尔切斯特》(1674)，《阿马迪斯》(1686)
喜剧芭蕾舞剧(14 部)：《多情医生》(1665)，《贵人迷》(1670)
宗教合唱音乐：《感恩赞》；经文歌
芭蕾舞剧和舞曲音乐

这最后一项才能，他认识了法王路易十四。他的声誉日隆，职位不断升迁——先后出任御前器乐作曲家(1653)、皇室小管弦乐队指挥(到了1656年，他使这支乐队的演奏达到了非常精确的程度)、舞剧作曲家(1657)、皇室音乐联合总监之一兼室内乐作曲家(1661)、皇室音乐指挥(1662)。十年后，通过获得对所有带有歌唱的戏剧演出的专有权，他巩固了个人的地位。他在音乐上的独裁与国王在政治上的独裁一模一样。

吕利取得这一地位，更多地是靠他巧妙的手段，而不是音乐上的技巧。不过，他确实创造了一种新的法国戏剧的音乐风格。最初，他主要写舞剧，其中包含了一些把意大利表达情感的宣叙调加以改编以适合法语的歌曲（法语缺少意大利语和大多数语言的重读规律，因而属于较不自然的韵律型）。吕利的宣叙调不断地变换节拍。在十七世纪六十年代末和七十年代初，他与著名的剧作家莫里哀合作，创作了一些芭蕾舞喜剧。从那时以后直至他去世(在脚指被他作指挥演出用的手杖击伤后，死于血毒症)，他与昆诺和科内等一些杰出的作曲家合作，专心致力于古典悲剧的创作。所有这些作品与意大利同类作品比起来，音乐似乎受到语言节奏的元音读音的限制(这很少给花唱留下余地)。但是其中也有舞蹈场面和合唱，而且通常各幕以一场间插歌舞即仅与主要情节稍稍沾边的装饰性场景结束。可能，吕利是要让新的法国歌剧形式既适应法国人的口味又适应他自己的才能或他才能上的局限。但这很有成效，而且他奠定的这种传统在他死后还延续了很久，并在二百年或更长的时间内继续对各种类型的法国歌剧产生着影响。

吕利在皇家小礼拜堂内从未担任过正式的职务，但是他写了一定数量的教堂音乐，特别是一些典礼性的经文歌。在这些经文歌中，他赞美路易十四的伟大就如同赞美上帝的伟大一样(他歌剧的英雄人物身上暗示了据说是路易十四身上的美德)。吕利时代和随后几年，主要的教会作曲家是马克—安托万·夏庞蒂埃(约1648—1704)和米歇尔·理夏尔·拉朗德(1657—1726)。夏庞蒂埃曾在意大利学习，他把戏剧性的清唱剧风格带入了法国，并创作了大量的弥撒曲、经文歌和显示他掌握和声之深厚功底的其他宗教作品。拉朗德曾在皇家小礼拜堂担任过许多不同的职务，他为在凡尔赛的演出写了七十多首大型经文歌，其优美的风格及“庄严的表现”，长期受到人们的称赞。

库普兰

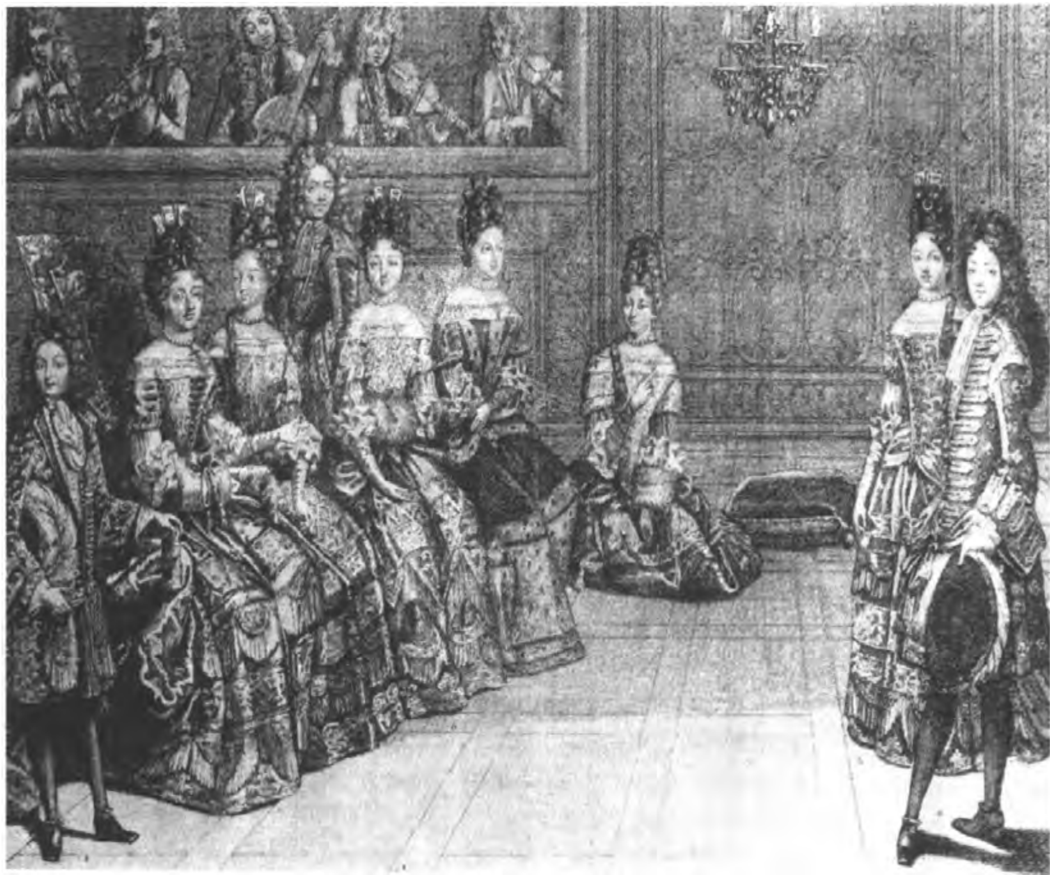
十八世纪最初三十年中，最重要的和最有才能的法国作曲家是弗朗索瓦·库普兰。1668 年他出生于巴黎的一个管风琴和羽管键琴演奏者世家，他的叔父路易(约1626—1661)是著名的羽管键琴作曲家。在二十五岁时，弗朗索瓦被任命为皇室的管风琴师，不久，宫廷中的很多人都拜他为师，后来他又成为皇家室内乐的羽管键琴师。他逝世



吕利的歌剧《法厄同》中的一个场景。此剧1683年在凡尔赛首演。贝雷因派钢笔画。巴黎歌剧图书馆藏

于1733年。

库普兰为教堂写管风琴曲和其他乐曲，但他的伟大在于他在室内乐和羽管键琴音乐手法上的完美。他的室内乐包含有为两个小提琴(或两支管乐器)和通奏低音写的许多奏鸣曲，其中在法国写的最早的作品使用了这一奏鸣曲名称。在这些作品中，他试图在法国传统与意大利传统之间架起一座桥梁。意大利奏鸣曲作家的作品往往比法国人



乐师们在凡尔赛的王后住宅第四号厅演奏。特鲁汶的雕版画(1696)。

的作品，在风格上更为明亮有力，在节奏上更有推动力和更多地使用对位法。法国人主要关心的是舞曲式的节奏和精巧的装饰旋律。库普兰的奏鸣曲，特别是这一形式的较后期的一些作品，都包含了法国风格的舞曲乐章，但也有一些意大利风格的赋格乐章。然而其中大部分作品里都表现出了法国式的细腻。他为向吕利和科雷利这对法国风格与意大利风格的大师表示敬意写了两首配对的奏鸣曲，其中的某些乐章生动形象地描述了这两位作曲家被迎入帕尔纳索斯山(即天堂)的情景。为科雷利写的刊载在一本题名为《联合风格》的著作中。库普兰的其他室内乐作品中有一组《御用音乐会曲》(Concerts royaux)，是为自己在路易十四御前举行的周日午后音乐会写作的；还有一些为低音维奥尔琴写的乐曲，因为法国曾有一个特殊的、成熟的维奥尔琴独奏的传统，这一乐器在其他地方早已被大提琴取代之后，法国仍然保持着这一传统。

弗朗索瓦·库普兰 作品

1668 年生于巴黎，1733 死于巴黎

键盘音乐作品约225首：《羽管键琴曲》第一册：1—5组曲(1713)；第二册：6—12组曲(1717)；第三册：13—19组曲(1722)；第四册：20—27组曲(1730)。《羽管键琴演奏法》(1716)

室内乐：《御用音乐会曲》(1722)；《联合风格》(1724)；《国民》(1726)；低音维奥尔曲

宗教声乐音乐：“耶稣苦难纪念三日大日课”(Lecons de ténèbres)(约1715)；经文歌，短诗曲
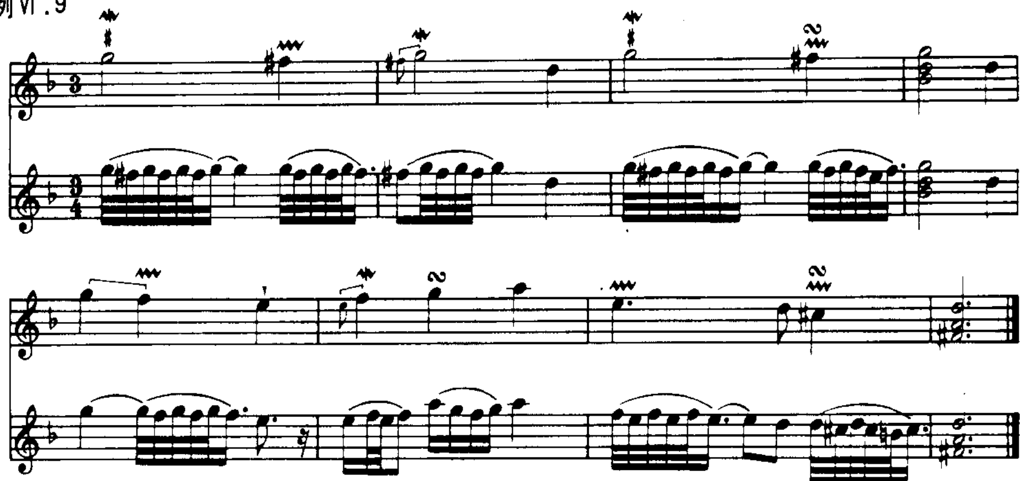
管风琴曲： 歌曲

库普兰的《羽管键琴曲集》中装饰音图表的一部分。该图表作于1713年。

Explication des Agrémens, et des Signes

作为羽管键琴作曲家，库普兰是无与伦比的。他写了大约225首羽管键琴曲，根据调并在某种程度上根据乐曲表现的情绪将其编成组曲。每首组曲都有一个标题：它可能是某一具体人的名字，或者是某种心情，或者是一个人熟悉的机构，或者是自然界的现象如植物或动物，甚或是其他任何事物。有些仅是舞蹈的名称。这些作品在某种意义上都是一些小画像，不过，若过分认真地去领会它们的“内容”，将可能是错误的。有一些是描写库普兰的音乐家同事或他的学生的。这些作品主要是供业余爱好者使用的，演奏起来一般都不困难，虽然的确需要对羽管键琴的装饰音奏法有一个真正的把握——例Ⅵ.9即说明了库普兰是如何为这种音乐记谱及要求演奏者如何去演奏它。这种装饰法可以看作与路易十四时代及随后摄政时期的法国艺术和家具的洛可可风格

例VI.9



相类似。库普兰本人以他艺术上的精妙和在非常光泽的表面背后对严肃情感的充分表达，完全可与让－安托万·华托[1](1684—1721)相比美。库普兰的许多羽管键琴作品非常娇媚甚至于轻浮，还有些则优美如画；不过也有许多是悲凉的、庄严的、神秘的或宏伟的。

拉莫

吕利戏剧音乐作曲的最伟大的继承者是让－菲利普·拉莫。1683年出生于勃艮第的第戎的拉莫，以管风琴演奏者和音乐理论家的身份开始了他的音乐生涯。他年轻时在几个不同的城市担任过职务(在巴黎也曾短暂地任过职)，1722—1723年期间，他曾定居巴黎，在这里他很快出版了一些羽管键琴曲集和音乐理论著作，这使他获得了有创见又有争议的思想家的名声。作为作曲家，他的志趣放在了戏剧音乐上。直到他五十岁，当他的歌剧《希波吕托斯与阿里奇埃》(Hippolyte et Aricie)在巴黎歌剧院上演时，他才初次在巴黎歌剧院亮相。这部作品属于吕利风格的抒情悲剧。拉莫后来又写了几部歌剧，并写了一些法国的其他戏剧形式，特别是歌剧芭蕾(opera-ballet，它几乎是一系列串连在一起的以舞蹈为主的游艺节目)。在他生命的后期，拉莫致力于音乐理论研究和舞台音乐的创作。当1764年他八十一岁去世时，他的最后一部歌剧正在排练中。但据说他对他的理论的关心更胜于对他的音乐作品，因为他对音乐阐释的热心与当时惟理论的、科学的观点相一致。他的音乐理论受到广泛的批评。他的音乐也是如此：最初，他的歌剧由于被认为是脱离了古典的和不可改变的吕利风格而受到攻击，后来他的歌剧又被有贬意地与来巴黎演出的意大利剧团的喜歌剧相提并论。

虽然他又写了许多歌剧，但别的却没有超越他在《希波吕托斯与阿里奇埃》上的成就。《希波吕托斯与阿里奇埃》沿袭了通常的法国模式，是一部五幕加一序幕的歌剧。它以古典神话为基础，而且这一剧本的剧作者还吸收了拉辛的一部话剧的成分，这部话剧也可能是拉莫的观众所熟悉的。序幕是寓言性的，内容为狄安娜(贞节女神)与丘比特(爱神)之间的争吵，争端以丘比特赞成爱情而结束。这仅仅间接地影响到歌剧其余的剧情。歌剧的主要情节是国王忒修斯的第二个妻子菲德拉对忒修斯的儿子希波吕托斯的不正当爱情，而希波吕托斯却爱阿里奇埃。剧中有许多插入的游艺表演，例如在第三幕中一群水手以歌唱和舞蹈欢迎忒修斯归来，又如第四幕中一群猎人向希波吕托斯

[1]让－安托万·华托，十八世纪法国画家，他的画风反映了绘画风格从巴罗克时代进入了洛可可时代——译注。

让-菲律普·拉莫　　　　作品
1683年生于第戎；1764死于巴黎

歌剧(约30部)：《希波吕托斯与阿里奇埃》(1733)，《殷勤的印地人》(Les Indes Galantes，1735)，《双子座α星与β星》(Castor et Pollux，1737)
键盘乐：65首羽管键琴曲
室内乐：5首羽管键琴与其他两件乐器的室内乐作品(1741)
宗教合唱音乐：经文歌
康塔塔

和阿里奇埃奉献歌舞。不过在第二幕中，舞蹈被更好地融人了情节，因为这舞蹈是由地狱中小鬼在忒修斯到阴间探险时表演的。

在意大利歌剧中，在宣叙调(这里出现动作)与咏叹调(这里由角色表现他或她的感情)之间有明显的间隔。与当时的意大利歌剧不同，法国歌剧相对来说具有连续的织体。此剧中宣叙调模仿语言的起伏，但是具有一种正式的、演讲式的风格，而咏叹调一般短小并很少抒情性，没有华彩经过句或装饰音写法，也很少语词的反复。

各场中最有表现力的是希波吕托斯死后的一场，这一场给表现强烈的感情提供了余地。他的风格（按照他的理论，每一和弦，只要可能，都应有一个不协和音，除了主调的主和弦）适合于表现极度痛苦(见欣赏提示Ⅵ.C)。与此形成对照，拉莫歌剧另外的最具特色的部分是舞蹈音乐。他把线条的、和声的、配器的鲜明与新颖运用于法国传统的舞蹈节奏上。这些作品有时古怪而不流畅，有时热烈而富美感，但总是有几分辛辣和情感上的联想。很有代表性的是第一幕中为狄安娜的女祭司们所写的舞曲，它在和缓的表面下隐含着一种凄伤(例Ⅵ.10)。
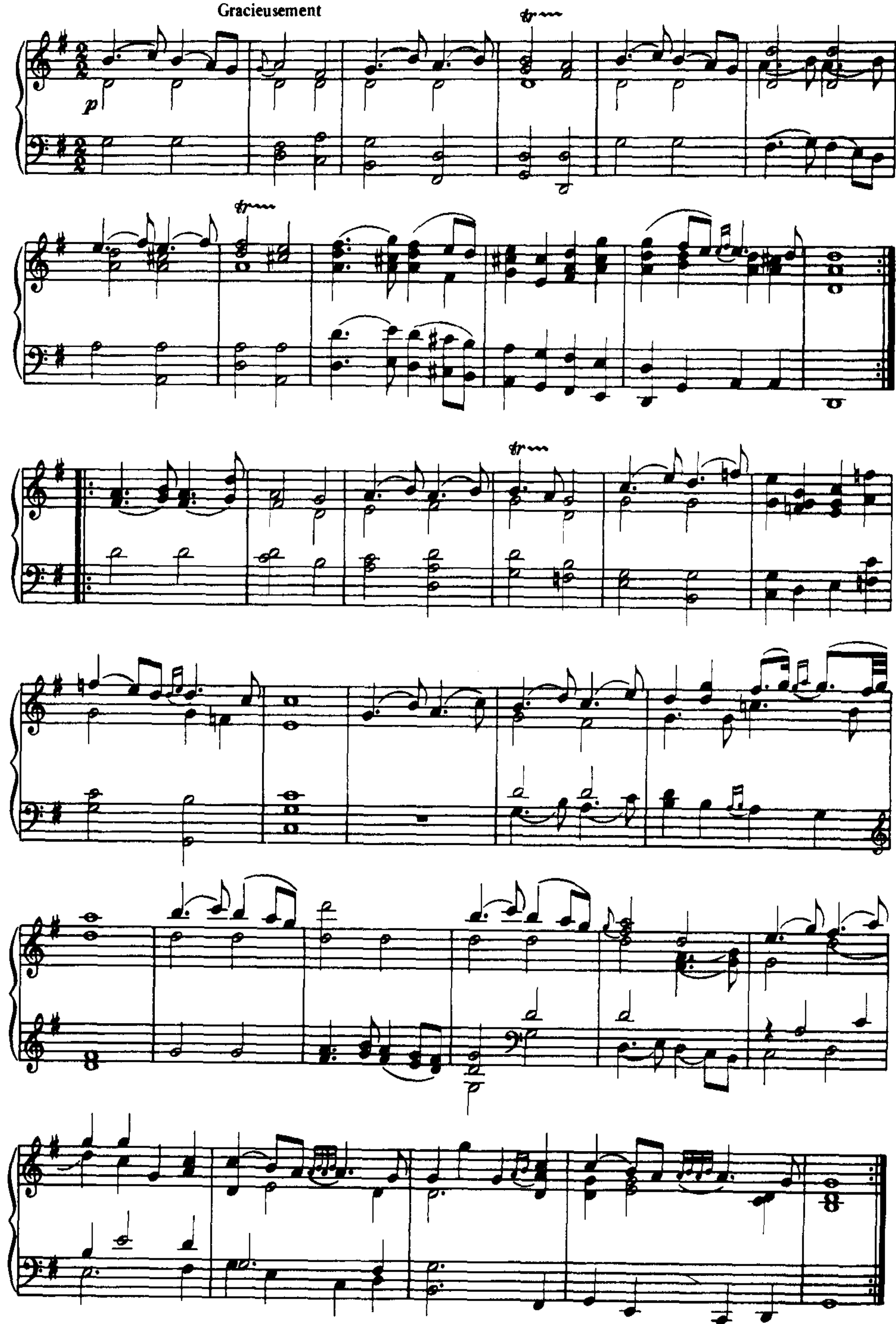
欣赏提示Ⅵ.C
拉莫：《希波吕托斯与阿里奇埃》(1733)第四幕的结束一场

戏剧背景：在雅典王忒修斯外出时期，他的妻子菲德拉爱上了忒修斯和他前妻的儿子希波吕托斯，而希波吕托斯却爱着阿里奇埃，所以拒绝了菲德拉。菲德拉要求他杀死阿里奇埃，并去抢夺了他的剑，但当希波吕托斯夺回剑时，忒修斯回来了。她让忒修斯认为希波吕托斯正在强行向她献殷勤(由于希波吕托斯高尚正直而不肯否认)，因此，忒修斯便要求他的父亲海神尼普顿惩罚希波吕托斯。希波吕托斯(显然)被尼普顿派来的海中怪兽杀害。

音乐：在这一场中，菲德拉进来发现由于她的欺骗而造成了她心爱的人的死亡，在一种与法国古典戏剧相同的朗诵中，她诉说了她的不幸与内疚。拉莫的宣叙调在节拍上非常灵活，节奏按照歌词的自然格律并通过音乐与说话声音的自然配合加强了歌词的情感表达。这一场分为三个部分。1—26小节：菲德拉登场从后目睹了希波吕托斯在与海兽搏斗中消失的猎人们那里得知业已发生的事情。菲德拉用平直的宣叙调唱。26—48小节：此时，菲德拉开始吐露她的感情。她听到了雷鸣声，她感到大地颤动，这些都由管弦乐队表现出来。她演唱的旋律线较为自由并非常生动。49—77小节：当菲德拉向诸神提出请求时，她又回到了宣叙调的更为正规的风格。

原文		译文
Mm		**菲德拉**
1	Quelle plainte en ces lieux m’appelle?	什么事把我招呼到这里？
		合唱
		（男女猎人）
3	Hippolyte n’est plus	希波吕托斯死了。
		菲德拉
5	Il n’est plus! ô douleur mortelle!	他死了，啊，令人悲恸欲绝！
		合唱
7	O regrets superflus!	啊，虚假的哀悼！
		菲德拉
8	Quel sort l’a fait tomber dans la nuit éternelle?	什么样的灾难使他陷入永久的黑夜
		合唱
10	Un monstre furieux, sorti du sein des flots.	一只从海浪深处跳出来的猛烈怪兽，
	Vient de nous ravir ce héros.	刚刚把英雄从我们身边抓去。
		菲德拉
17	Non, sa mort est mon seul ouvrage.	天哪，他的死是由我一人造成的。
	Dans les Enfers c’est par moi qu’il descend.	正是由于我，他堕入阴间。
	Neptune de Thésée a cru venger l’outrage.	尼普顿认为他要为忒修斯的委屈报复。
	J’ai versé le sang innocent.	我让无辜者流了血。
26	Qu’ai-je fait? Quels remords!	我做了些什么？我应受到什么样的良心遣责？
	Ciel! J’entends le tonnerre.	上苍啊，我听到了雷声。
	Quel bruit! quels terribles éclats!	多么令人心烦的嘈杂！多么可怕的雷声！
	Fuyons!où me cacher?	我必须逃走！我将藏身何处？
	Je sens trembler la terre.	我感到大地在震颤。
	Les Enfers s’ouvrent sous mes pas.	我身体下面的地狱在裂开，
	Tous les dieux,conjurés Pour me livrer la guerre,	所有的神灵正密谋向我杀来
	Arment leurs redoutables bras.	他们可怕的双手变成了武器
49	Dieux cruels,vengeurs implacables!	残忍的神灵们，毫不留情的复仇者！
	Suspendez un courroux qui me glace d’effroi!	压下你们的怒火吧，它吓得我颤抖！
58	Ah! si vous êtes équitables,	啊，如果你们公平，
	Ne tonnez pas encore sur moi!	不要再恐吓我！
	La gloire d’un héros que l’injustice opprime,	受不公正迫害的英雄之荣誉
	Vous demande un juste secours.	要求你们的抚慰。
68	Laissez-moi révéler à l’auteur de ses jours	让我向他的祖先说明
	Et son innocence et mon crime!	他的无辜和我的罪行！
		合唱
72	O remords superflus! Hippolyte n’est plus!	虚假的悔恨！希波吕托斯死了！
		（歌词：西蒙—约瑟夫·佩莱格林）

例Ⅵ.10



拉莫此后的音乐悲剧，可能除了《双子座α星与β星》(他的第二部歌剧，1737)外，其余都由于剧本低劣而罕有《希波吕托斯与阿里奇埃》那种戏剧感染力。舞蹈仍然保持着它们的光彩，但人物缺乏深度。尽管如此，拉莫的歌剧还是延续了吕利创立的传统，而且如果没有拉莫的歌剧，就不可能出现十八世纪六十年代和七十年代格鲁克的歌剧综合。

意大利的巴罗克晚期

如果说意大利的巴罗克早期和中期是实验和创新并站稳脚跟的时代，那末巴罗克晚期则是成熟和完成的时代，一个鼓励作曲家创造新思想新形式的时代。我们可以把亚历山德罗·斯卡拉蒂看作是歌剧和康塔塔从巴罗克中期走向晚期的主要代表人物，并把佩尔戈莱西看作是巴罗克结束时期、下一时代开始的代表；同时，在器乐领域，科雷利象征着巴罗克晚期理想的确立，而维瓦尔迪和多梅尼科·斯卡拉蒂则代表了巴罗克最终的阶段。

亚历山德罗·斯卡拉蒂

亚历山德罗·斯卡拉蒂是这一时期最多产的作曲家之一。1660年出生于巴勒莫，童年时即去罗马，有可能曾短期随卡里西米学习过。他的第一部歌剧在罗马上演时，他还不到二十岁。他曾担任流亡的瑞典王后克里斯蒂娜的音乐指导并与罗马的几个音乐庇护人建立了关系。1684年，他移居(可能由于家庭丑闻)到那不勒斯，在那里成为该地总督的乐队的乐长。在那不勒斯他待了十八年，以飞快的速度谱写歌剧。他声称他1705年所写的一部歌剧是他的第八十八部舞台作品(只有此数的一半为世所知)并且忙着写康塔塔、清唱剧及其他作品。他对那不勒斯感到很不满意，因为那里对他工作的要求太繁重，于是于1702年离开那里去罗马和威尼斯度过了一段时间，但是在1708年他又回到了那不勒斯。除了又在罗马短暂居留过，他此后一直生活在那不勒斯，直到1725年去世。

斯卡拉蒂写了约六百部康塔塔，大部分是独唱声部加通奏低音。卡里西米及其追随者完全自由的、单旋律风格的谱曲时代已经过去了。斯卡拉蒂和他的同代人使用了

亚历山德罗·斯卡拉蒂 作品
1660 生于巴勒莫；1725 死于那不勒斯

歌剧：(约50部流传)《泰奥多拉·奥古斯塔》(1692)，《米特里达特·尤帕托雷》(1707)
宗教合唱音乐：约35部清唱剧，约85首经文歌，弥撒曲
世俗声乐：约600部为人声与通奏低音写的康塔塔，牧歌
器乐曲：键盘乐曲

更有组织的设计，通常为宣叙调与咏叹调的交替，并以一些这样的程式出现：R—A—R—A，A—R—A—R—A或R—A—R—A—R—A[①]，而且常常会有一段咏叙调——即介乎宣叙调与叙情咏叹调之间的一种风格，它很适合用于强烈情感的表现。他的大部分康塔塔都是涉及一个牧羊人对一个牧羊女(或反过来)的单恋，所以音乐会表现爱慕和思念、妒忌和宽恕这类情感。

在这一时期的歌剧中，向更加规整的格式靠近的趋势更为明显了。在一部斯卡拉蒂的早期歌剧里可能有多达六十首咏叹调，它们全都十分简短，同时在它们中间还有宣叙调间或还有合奏(唱)段(通常在一幕的结尾)。其中有些咏叹调为简单的A—B曲

①R代表宣叙调，A代表咏叹调——译注。



弗朗切斯科·费奥的歌剧《阿萨西》在都灵的雷吉奥剧院上演时的内景。彼得罗·多梅尼科·奥利维罗的绘画(1740)。都灵市立古代艺术博物馆。

式，有时是A—B—B′（B′是B的稍加修改)。但是这两种曲式越来越让位于A—B—A的设计，A—B—A曲式到了十七世纪九十年代已成标准。这种曲式为较长的咏叹调提供了更好的展开，因此能更好地表达真诚的情感。这种曲式还允许歌唱名家在A段的反复中显示他的高超技艺。由于能够在更多的城市听到歌剧，名歌手的地位变得越来越重要了。由于一些个别的咏叹调增加了长度，歌剧中的咏叹调减少了。

在斯卡拉蒂的歌剧中，我们已经发现的这一趋向也能够从其他作曲家的作品中看到。然而，斯卡拉蒂在他的那个时代是最有天赋的，具有特别的优美旋律的创作才能并对歌词有着灵敏的感受力，而且悲伤的感情总能从他手中获得一条富有表情的阴影线。斯卡拉蒂在歌剧序曲的发展中占有重要地位。歌剧序曲在蒙泰韦尔迪时代几乎等于一首短小的、吸引观众注意的乐曲，但是此时它已发展成为更有实质内容的东西。到了十七世纪九十年代，它一般由三个短小的乐章组成：快—慢—快。这最终导致了古典时期交响曲的诞生。

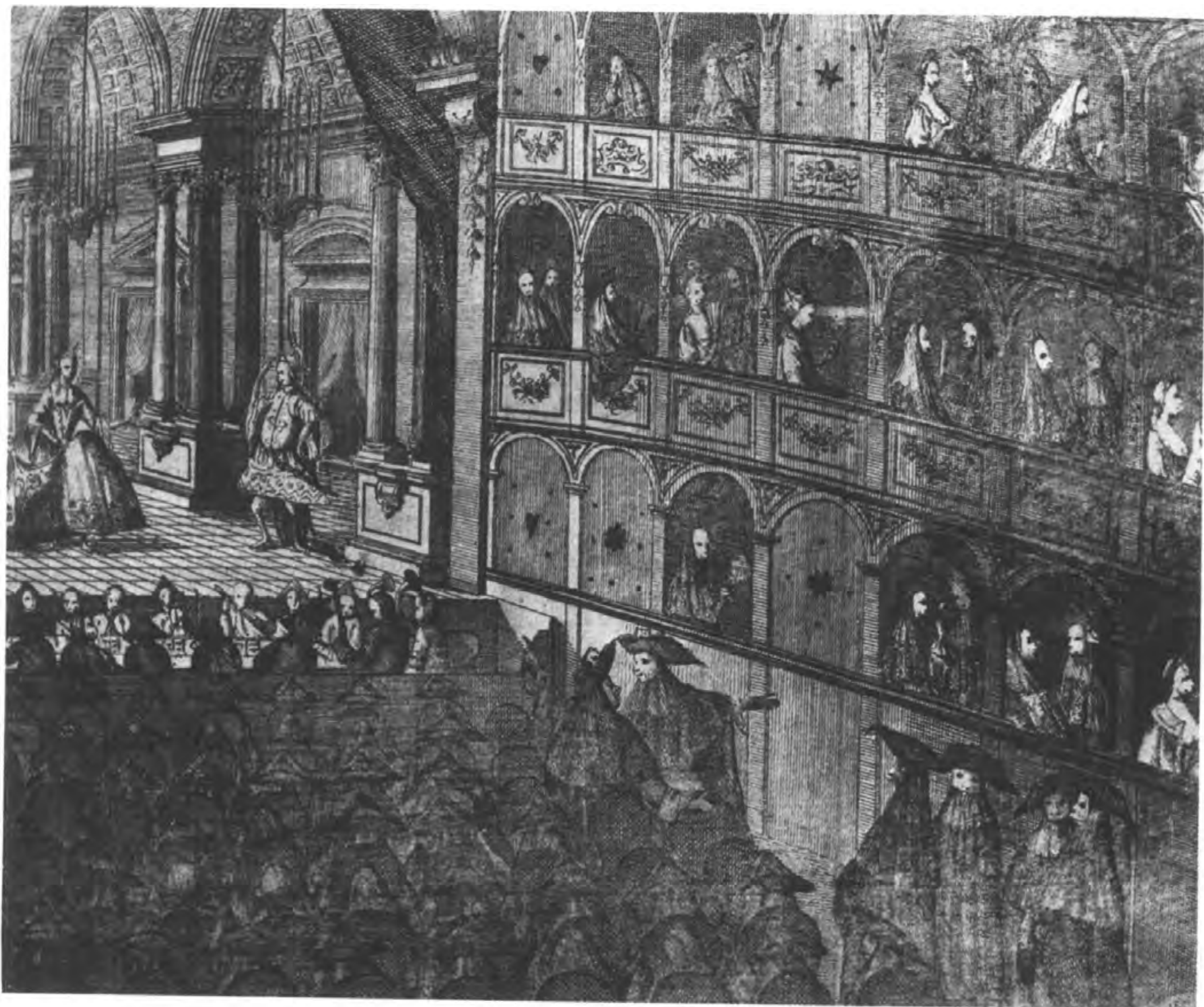
斯卡拉蒂常常被看作是“那不勒斯乐派”的创始人。“那不勒斯乐派”指的是主导

十八世纪初叶歌剧发展的一群那不勒斯歌剧作曲家。斯卡拉蒂的歌剧几乎全部都是严肃的。最有名的喜歌剧作曲家是乔瓦尼·巴斯斯塔·佩尔格莱西(1710—1736)，他尤以喜歌剧《女仆做夫人》(La Serva Padrona,1733)著称。这是一部生气勃勃的作品，具有那不勒斯人特有的魅力和情感，并且对即将到来的古典时期的初期阶段作了展望。

科雷利

在器乐领域内，阿尔坎杰洛·科雷利占有类似斯卡拉蒂在歌剧领域中的重要地位。他1653年出生于博洛尼亚附近，1666年去该市学习，九年后又去罗马，很快在那里的小提琴手中崭露头角，并为一些音乐庇护人演奏。他曾受雇于两位来自贵族家庭的红衣主教——帕姆菲利和奥托博尼，并领导过一支歌剧管弦乐队。1706年成为会员资格非常严格的阿尔卡迪亚学会会员。他生命的最后几年是在为他的新作做出版准备中度过的。他于1713年去世。

他基本上仅出版了六组作品。他的作品1号和3号是教会奏鸣曲、2号和4号是室内奏鸣曲，5号是一组小提琴独奏奏鸣曲，6号是一组协奏曲。每一集有十二首独立的作品。教会奏鸣曲与室内奏鸣曲——全部为两个小提琴加通奏低音——的区别在于前者使用抽象乐章形式，至少包括一个赋格乐章，而后者是舞曲节奏。教会奏鸣曲的慢—快—慢—快乐章形式的确立，很大程度上归功于科雷利。



18世纪威尼斯式剧院的典型内景。选自讽刺作品《恩里科·万顿的旅程》(I riaggi of d Enrico Wanton)(1749)中的雕版画。作者为扎克里亚·赛里曼。

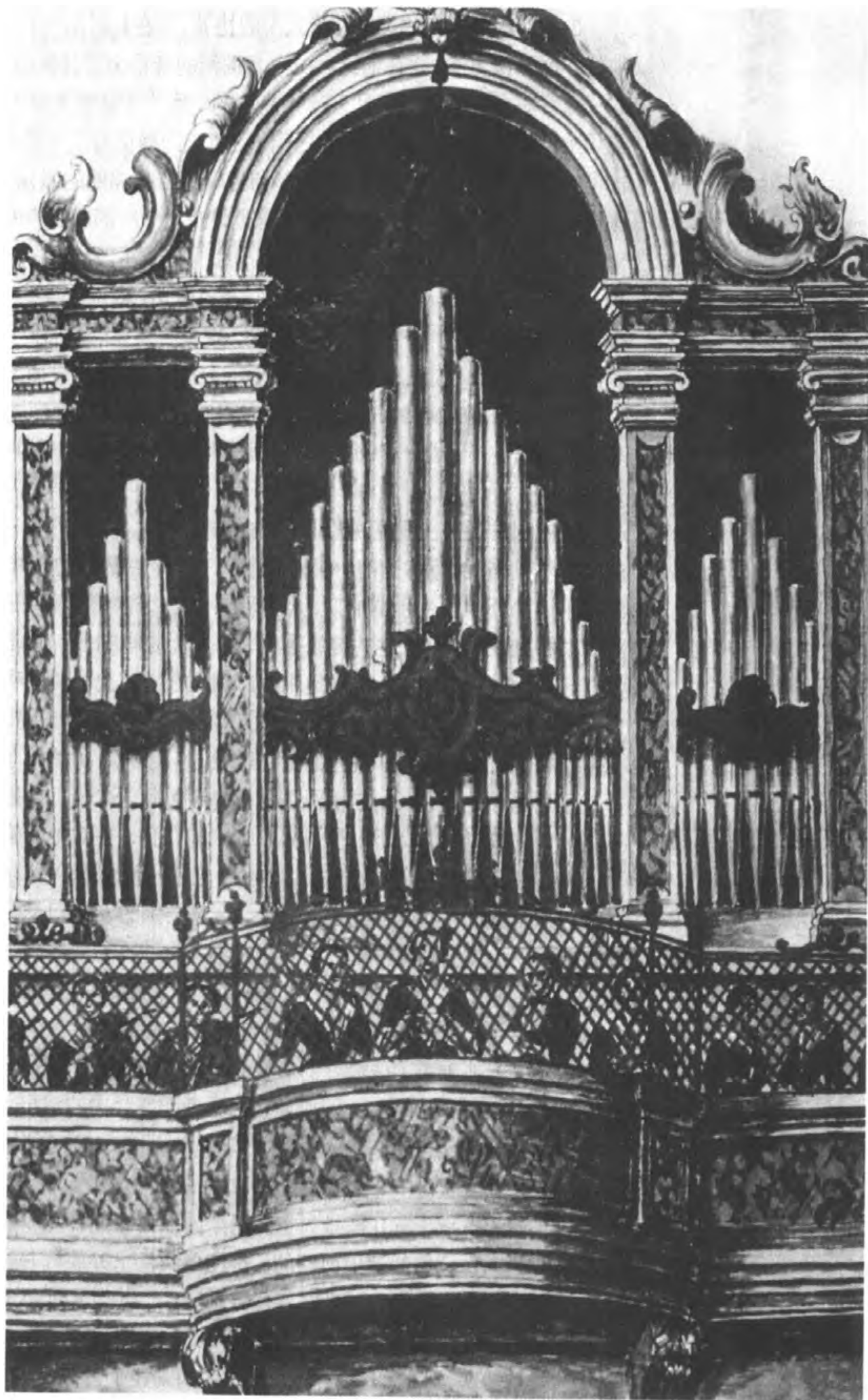
由于科雷利风格的纯净和形式上的协调，他在长时期内被公认是掌握风格的典范。他的作品多次再版，并在他死后一个多世纪的音乐会节目里(尤其在英国)保有位置。他的三重奏鸣曲在各乐器之间取得了高度的均衡，并且通过对不协和和弦的处理获得了音乐上的推动力——听众对解决不协和和弦的期待有助于推动音乐前进。他的流畅、优美的旋律风格在他的第5号小提琴与通奏低音奏鸣曲的慢乐章中表现得尤为显著。这些作品在独奏小提琴使用多弦按音演奏假充几个声部的赋格的乐章和在明亮、活泼的“无穷动”与吉格乐章中，还显示了他高超的技术手段。他的协奏曲都是为两个小提琴和大提琴及一个较大的弦乐组创作的，在风格上，很像三重奏鸣曲，其中有些音乐由独奏乐器演奏，有些则由整个弦乐队演奏。他没有独奏乐器的协奏曲，虽然第一小提琴有时占了支配地位，而且在一个或两个乐章中几乎起到独奏的作用。这些协奏曲在形式上与维瓦尔迪等人的协奏曲相比属于陈旧的样式，但是它们的庄重、完整和旋律的优美(以著名的《圣诞协奏曲》作品6之8最具有代表性)使这些作品具有了永恒的价值。

维瓦尔迪

科雷利发展了巴罗克晚期协奏曲的守旧风格，安东尼奥·维瓦尔迪则发展了协奏曲的进步风格。维尼尔迪的协奏曲是意大利巴罗克音乐的高峰之一，共有五百首左右。维瓦尔迪1678年出生于威尼斯，其父亲是一位小提琴师。他在孩童时期健康状况很差，患有某种胸疾，从后来他的健康报告来看可能是哮喘病。他曾受过修士教育并在1703年被任命为牧师，不过，由于健康的原因他很快被允准免除吟诵弥撒经文的工作。与此同时，他已成为一位技术娴熟的小提琴乐师，并有时被委托到圣马可大教堂管弦乐队中代替他父亲的角色。就在他担任圣职的1703年，他得到了他第一个音乐职务，当了威尼斯的孤儿院之一、仁爱医院的小提琴教师。这一机构是四个使威尼斯出名的机构之一，它收容失去父母、被遗弃或穷困的女孩，并对她们施以教育。如果她们表现出某种音乐天赋，就会被特别加以训练。仁爱管弦乐队以其精湛技巧而著名，有数位访问过威尼斯的人报导了它的音乐会，音乐会上的女孩们都被小心地遮蔽起来不让听众看到，以免发生任何不规矩的行为。维瓦尔迪在仁爱医院工作了十五年，中间有短暂的间断。在这段工作期间，他为仁爱医院的女孩们写了许多协奏曲和一些教堂音乐。他的作品使用乐器范围之广，反映了仁爱医院女孩们的演奏技能。在意大利和国外，他的声誉日隆。他出版了他最好的协奏曲，许多访问者都来找他。他曾接受委托，为其他地方的演出写作协奏曲，例如为在德累斯顿宫廷中的演出。

维瓦尔迪的父亲后来陷入了歌剧院的管理业务，而可能正是这一关系，维瓦尔迪也被领进了歌剧世界——歌剧作曲和歌剧的管理。他从1713年开始写歌剧，所写的歌剧超过了四十五部，有几部是为在威尼斯的演出写的，但多数是为意大利北方其他城市以及罗马和布拉格的演出而写的。这使他常常出外旅行并长时间地离开威尼斯。在离开威尼斯期间，他仍与仁爱医院保持着联系，甚至通过邮递把所写的协奏曲寄给仁爱医院，但是大约从1718年后，他只在1735—1738年又在那里正式任过职。由于维瓦尔迪经常缺席，他的职务被停止(1738年的前几个月，他在阿姆斯特丹指挥一家剧院百年庆典的演出)。1740年他又做了一次旅行，地点可能是奥地利，因为曾与他一起生活过的女歌手安娜·吉罗德不久前也到了那里。1741年夏，他逝世于维也纳，显然是死于贫困之中。很少有人对他的死表示哀悼，即使在威尼斯也是如此。他一直是一个难以共处的人，虚荣而又贪婪——但是他在音乐史上却留下了深刻的烙印。

威尼斯仁爱医院的学生们在管风琴廊下演奏小提琴。威尼斯博物馆藏品。



作为一名歌剧作曲家，维瓦尔迪属于一般的重要人物。他使用了他那一时代的规范形式，在音乐上即使算不上很激昂，但也有一定的活力，这或许是因为他以颇像写作器乐曲的方式来写作声乐所致。像他的歌剧的咏叹调一样，他的宗教音乐在最出色

安东尼奥·维瓦尔迪　　作品
1678年生于威尼斯；1741年死于维也纳

协奏曲(约500首)：约230首小提琴协奏曲，约70首乐队协奏曲，约80首双协奏曲和三重协奏曲——《和谐的灵感》，OP.3(1712)；《异乎寻常》，OP.4(约1713)；《和谐与创意的试验》，OP.8(约1725)〔"四季"〕；大管、大提琴、双簧管、长笛等协奏曲约100首。
歌剧(超过45部)：《奥兰多装疯》(1714)，《朱斯蒂诺》(1724)，《格里塞尔达》(1735)
宗教合唱音乐：清唱剧3部——《胜利的犹滴》(1716)；弥撒乐章—《荣耀经》；诗篇配曲，经文歌
室内乐：《忠诚的牧羊人》OP.13(约1737；5件乐器加通奏低音的奏鸣曲)；小提琴奏鸣曲，大提琴奏鸣曲；三重奏鸣曲；室内协奏曲
世俗声乐：约40首独唱康塔塔

的状态下具有巨大的生气，显露出他受器乐协奏曲的影响。较为著名的一首是《D大调荣耀经》。

维瓦尔迪主要是作为器乐、尤其是协奏曲作曲家闻名于过去和现在的。他的五百首协奏曲中，接近半数是小提琴独奏的协奏曲；一百多首是为大管、大提琴、双簧管或长笛写的，另外大约一百五十首是为多个独奏者或称之为“协奏曲乐队”(即没有独奏声部)而写的。只有少数几首是没有乐队的室内协奏曲。其音乐本身的特点在于它真正的活力、它的推动力和它强烈的节奏性。很明显，小提琴演奏者的作用就是从小提琴上获得富有效果的音型。他开头的主题几乎总是朴素而令人难忘的。主题的难忘是很重要的，因为，如果要把握住乐章的形式，需要马上认出主题的再现。他还大量利用模进——即在不同的音高上重复一个音乐片断。在他的一些质量不高的协奏曲中(对一位作品数量如此之多的作曲家来说，肯定有一些较差的实例)，这种对模进的使用会显得乏味、呆板，而不能像在他较好的作品中那样起到产生张力的作用。1712年他出版的协奏曲集中，作为作品第3号第6首的A小调小提琴协奏曲《和谐的灵感》(“音乐的想像”)显示了维瓦尔迪生气勃勃这一风格的最高状态，并很好地说明了他对“利都奈罗”曲式的掌握。他一般在他的协奏曲的首尾乐章中使用利都奈罗这一曲式(见欣赏提示V1.D)。

维瓦尔迪写了许多标题协奏曲，即作品在音乐中述说一个故事，或至少含有音乐本身之外的某种意义。例如《夜》(La notte)，给人以黑暗和不祥的印象(这是一首大管协奏曲)；又如《金翅雀》(Il gardellino)，一首长笛协奏曲，具有鸟鸣的效果；还比如《海上风景》(Le tempesta di mare)；另外，在音乐中表现更为模糊含义的有《猜疑》(Il sospetto)。这类协奏曲中最著名的是《四季》(The Four Seasons)组曲，他把它们收录在1725年前后出版的一部作品集并作为其第8号作品，还给它们加上了一个奇思妙想的标题《和谐与创意的试验》(Il cimento dell'armonia e dell'inventione)。《四季》组曲比其他作品走得更远，因为它们表现了与四个季节有关的特定现象——春季的鸟鸣、夏季的大雷雨、秋季的收割、冬季的寒冷与滑雪。然而，它协奏曲形式的基础保持不变，因为维瓦尔迪是在独奏部分中(《四季》组曲是小提琴协奏曲)述说他的故

欣赏提示VI.D

维瓦尔迪：《A小调小提琴协奏曲》Op.3 No.6(1712)

独奏小提琴；弦乐(第一和第二小提琴、中提琴、大提琴、倍低音维奥尔琴)，通奏低音
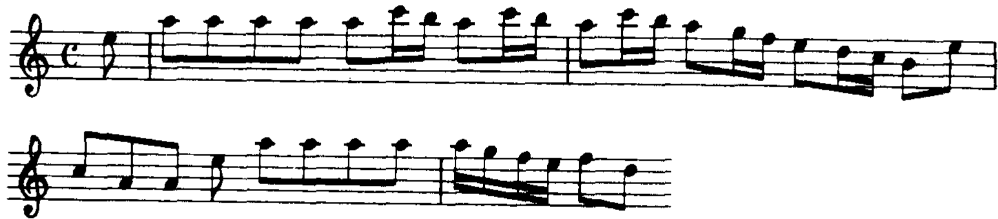
第一乐章(快板)，利都奈罗曲式，A小调

这一乐章开始是一个对“利都奈罗”主题完整的陈述，它有两个主要乐思，一个是建立在反复的音符上(例i)，另一个是建立在琶音形式上(例ii)。第一独奏乐段的开始如例i所示，但是小提琴很快把音乐引向了另一个方向，进入了关系大调C大调。在一短暂的由乐队演奏的“利都奈罗”主题的剩余部分之后，音乐又回到了a，小提琴又开始演奏，音乐的速度更快；这把音乐导向一个收束，落在属音e上，“利都奈罗”的主要中心部分从此开始(这是一个缩减了的1—12小节的形式)。在下一个独奏段(即第三个)中，小提琴使用了从例i中衍生出的乐思，经过一些不同的调，结束在主调a小调上，这里出现了一个明确的收束。这时，“利都奈罗”的最后部分以例i开始，但是片刻之后，小提琴以快速的演奏插了进来。乐队再起，小提琴再次介入，这一次很短暂，然后乐队完成“利都奈罗”主题的例ii，结束了这一乐章。管弦乐的有力、敲击般的节奏和在快速行进与大跳跃之间独奏声部的混合(“利都奈罗”中间部分随后的独奏)是巴罗克后期意大利的、尤其是维瓦尔迪的协奏曲的典型特点，很多模进和在“利都奈罗”最后部分中的一些间插，也属于维瓦尔迪的风格。
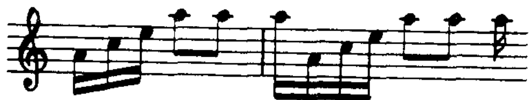
第二乐章(广板)，D小调，独奏小提琴风格自由、华丽，由小提琴组和中提琴组伴奏

第三乐章(急板)，A小调，“利都奈罗”曲式

例.i



例.ii



事，而在全奏中，或根本不述说或只描述再现的成分，例如夏日酷热所引起的精神呆滞。慢乐章的情况也是如此，维瓦尔迪大部分协奏曲的慢乐章通常是简单的旋律配以轻轻的管弦乐伴奏，不过，在“夏季”协奏曲中可以听到远处的雷声；在“春季”中，独奏小提琴表现一睡觉的牧羊人，中提琴表现狗叫声，而乐队中的小提琴组则表现树叶的沙沙声。维瓦尔迪在他出版的协奏曲集中附有一组十四行诗，并用它概述了协奏曲描写的事件。

维瓦尔迪的天赋中有几分才华，也有几分执拗。他的才能并不广阔，除协奏曲外，其他成就平平，即使在协奏曲内，他的表现能力也不算很大。然而他给协奏曲带来了新的风格、新的活力，对乐器的音色及其运用带来了新的意识。他的创意的新鲜与清澈，使他的协奏曲具有了吸引力和影响力。很多其他作曲家模仿在学习过他的协奏曲，

其中包括大作曲家巴赫。

多梅尼科·斯卡拉蒂

多梅尼科·斯卡拉蒂(亚历山德罗·斯卡拉蒂的儿子)是另一位其影响和重要性仅限于单一音乐形式的作曲家。1685年他出生于那不勒斯，与巴赫和亨德尔同年出生，在威尼斯和罗马度过一段时间后，于1719年去了葡萄牙，供职于里斯本的皇家小礼拜堂直至1728年。当葡萄牙的公主嫁给西班牙的王储时，他离开葡萄牙到了马德里，并留在那里直到1757年逝世。

在意大利的日子里，他在父亲严厉的督导下以标准的声乐形式作曲。这时他所作的乐曲，用现在眼光来看很少有在音乐宝库中占有一席之地的价值。我们不知道他在里斯本写了什么样的作品，因为那里图书馆里的所有乐谱实际上都在1755年的地震中

多梅尼科·斯卡拉蒂　　作品
1685 生于那不勒斯；1757 死于马德里

键盘乐曲：约 550 首羽管键琴奏鸣曲
宗教合唱曲：《圣母悼歌》，清唱剧，康塔塔，弥撒乐章
器乐曲：交响曲，奏鸣曲
歌剧，世俗声乐曲

被毁。在马德里，似乎他曾集中精力为羽管键琴写过奏鸣曲，大约写了五百五十首，每首都是两段体的单乐章作品。

这些奏鸣曲与当时任何其他作曲家正在创作的奏鸣曲不同。斯卡拉蒂的这些奏鸣曲需要演奏者具有非凡的才华。乐曲铺展到整个键盘，常常进行得非常快速，伴随着引人入胜的琶音音型，其他的手法，如双手交叉弹奏、快速的音符反复、快速的逐级进行的经过句等等，造成了令人眼花缭乱的效果。斯卡拉蒂显然受到西班牙音乐风格的影响：有时听到吉他琴式的拨奏声，而且西班牙的舞曲节奏也时常悄悄地溜进他的某些奏鸣曲。另一个可能与吉他琴相联系的特点是一个短乐句重复很多次，造成了一种喋喋不休的效果，好像一只猫在采取最后的行动之前用各种方式戏弄一只被它撕咬的老鼠。斯卡拉蒂喜爱在大、小调之间往来转换，这也是西班牙音乐的特点。他对羽管键琴上不协和音的爱好，对羽管键琴上含有不协和音的完全和弦的嘈杂声的爱好，使他的音乐具有一种特殊色彩，有时这种色彩是通过使用“挤入的音符”或称短倚音(acciaccatura)而获得的，即与和弦同时击奏但又马上放开这一键以此增加穿透力。

关于斯卡拉蒂的很多情况现在仍然是个谜。他的所有的最好的音乐是否都是在他最后的二十年中写出来的？如果果真如此，那么，为什么他成熟得如此之晚?他的奏鸣曲原来打算是单个地演奏，还是像保存下来的手稿中的编排方式所暗示的那样是成双成对地演奏?有些作品在那时是否不是为羽管键琴而是为新问世的钢琴写的(他的公主雇主拥有好几架钢琴)？他有许多引起人们兴趣的问题，但最使人想知道的，还是这位脱离欧洲主流音乐生活的、在西班牙或葡萄牙独自创造了一种形式和一种风格的作曲家的一生。

巴罗克后期的德国

在巴罗克后期的德国，产生了所有音乐天才中最伟大的两位。他们的事业极端不同，一位是本土的管风琴家，另一位是国际性的歌剧作曲家。不过在讨论他们之前，让我们稍为留意一下在他们那个时代被看作是可与他们匹敌或高出于他们的人。

泰勒曼

乔治·菲利普·泰勒曼生于1681年，是他这个年龄中最多产的作曲家，而且对事业抱着孜孜不倦的态度。他十二岁时开始写他的第一部歌剧，二十岁前，在中学期间就为宗教剧谱写音乐。当他在莱比锡进入大学攻读法律时，他放弃了音乐，但在他的音乐才能被发现后，他受委托为本市的主要教堂每周写两首康塔塔。二十一岁时，他成为本市音乐协会会长和歌剧院院长。三年后，他在索劳(现属波兰)指挥为公爵普朗尼茨演出的音乐，并于1708年前后前往爱森纳赫，领导那里的宫廷乐队，同时写作康塔塔和器乐曲。1712年，他定居最繁荣的德国城市之一——汉堡，他在那里的工作包括了监督本市五个主要教堂的音乐工作。汉堡特别吸引人的地方，是它拥有一家根基稳固的歌剧院。汉堡的职务非常适合泰勒曼的才能。他是一位风格极为流畅的歌剧作曲家。每周写两首康塔塔，另外还为特殊场合写作康塔塔，每次复活节为受难剧配曲，写各种庆典的音乐。这样繁重的任务，对他的能力来说是如此轻松，以致他在业余时间还能领导本市的音乐协会并参加一些歌剧的活动——事实上，他从1722年开始便担任了汉堡歌剧院的音乐指导，直到1738年该院关闭。市政当局最初反对他做如此多的事情，但当他要求离开汉堡去莱比锡接受同样的职务时，市政当局便马上收回了他们的反对意见并给他加薪。与此同时，他还创作新的室内乐并投入了音乐出版工作，通常由他自己雕刻印板。1740年后，他的活动有所减少，这时他已接近六十岁，但这在很大程度上是由于他选择了主要(除职务要求的活动外)音乐理论与音乐教育的工作——他热切地希望摒弃学院派音乐研究的观念并使这一艺术更易于为公众所理解。他在七十四五岁时，开始了清唱剧的作曲，对这一样式他以前很少感兴趣。这一转变可能是受到朋友亨德尔的影响。亨德尔也是在他晚年转向清唱剧创作的。泰勒曼的其他成就还有创建并编辑了一家音乐期刊，及为争取作曲家在自己音乐上的法律和经济上的权利而进行的斗争。这些权利在今天被都认为是理所当然的，但在他那个时代尚未被完全承认。他在1767年逝世。到达生命的终点之前，他一直在作曲。

泰勒曼在他的时代被看作是“前进的”作曲家，一位离开巴罗克后期精致的对位法成果而走向更注重旋律手法的作曲家。与他总的音乐哲学相一致，他强调音乐的轻盈、优美和悦耳，节奏明快和对称，伴奏不臃肿、不喧宾夺主。他掌握了广泛的风格：他的协奏曲，是意大利的样式，(虽然缺少维瓦尔迪那种强烈的节奏推动力)；他的管弦乐组曲的序曲和舞曲是法国式的(1737—1738年他访问了巴黎，还写了一些法国风格的四重奏)；他还写了一些吸取了波兰和莫拉维亚(现捷克斯洛伐克的一部分)民间音乐的乐章。然而不管他采用哪一样式，他自己的个人风格都在其中——都有着愉快、机灵和娓娓而谈的表情。他最好的作品是那些收录在他的题名为《餐桌音乐》(Musique de table)的三本集子中的乐曲。1733年出版的这三本集子，表面上看是就餐时的背景音乐，但实际上可被广泛地使用。每集都有一首法国风格的序曲，一首意大利式的协奏曲和包括一首四重奏、一首三重奏鸣曲、一首独奏奏鸣曲的室内乐作品。其中四重奏

作品很少采用巴罗克风格。泰勒曼发明了一种含有大量乐器相互问答的写法，例如在乐器的问答中，一件乐器在通奏低音伴奏出一段旋律，然后其他的两件乐器仿佛总是对它做出议论。他能非常灵敏地掌握器乐的风格和色彩，而且能为各种不同的乐器组合写作音乐。

泰勒曼的声乐作品只有少数被保存下来，但数量仍很大。他能为人声写出流畅的旋律，并能够以简洁、动人的方式表现歌词，例如他的清唱剧《时光》(Die Tageszeiten)对日落和夜晚的描绘。他早期写作的一出喜歌剧《平皮诺内》(Pimpinone，1725)，有着与佩尔戈莱西的《女仆做夫人》相同的风格，但是比它早了八年。像泰勒曼这样多产的作曲家不可能停下来对每一作品做长时间的思考，而且他的音乐在处理社会生活的重大题材时，可能显得有一点温文尔雅和肤浅，但它们总的来说是优美而完善的。

巴赫

在十六世纪中叶和十九世纪中叶之间，德国有八十多位音乐家的姓氏是巴赫。他们中间大部分人的祖先可追溯到一个名叫瓦伊特·巴赫的人，他在十六世纪四十年代左右定居于德国中部，他的原籍是现在捷克斯洛伐克的中部或东部，以做面包为生，但会弹奏一种类似琉特琴的乐器。七代之后，八个巴赫都成为活跃的专业乐师，其中大

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫	生平
1685年	3月21日 生于爱森纳赫
1700年	吕讷堡圣米夏埃尔教堂唱诗班歌手
1703年	阿恩施塔特新教堂管风琴师
1705—1706年	访问吕贝克以便听布克斯特胡德的演奏
1707年	米尔豪森圣布拉西乌斯教堂管风琴师，与玛丽亚·巴尔巴拉·巴赫结婚
1708年	魏玛宫廷管风琴师，创作了大量管风琴作品
1713年	魏玛宫廷乐长，负责每四周提供一首新的康塔塔
1717年	在科滕担任利奥波德亲王的乐长，创作了包括“勃兰登堡协奏曲”、小提琴协奏曲、奏鸣曲及键盘乐等很多器乐作品
1720年	玛丽亚·巴尔巴拉·巴赫去世
1721年	与安娜·玛格达莱娜·维尔肯结婚
1723年	莱比锡圣托马斯学校音乐指导，为本市五个主要教堂每礼拜日提供康塔塔
1727年	完成《马太受难曲》
1729年	莱比锡大学音乐协会理事
1741年	在柏林和德累斯顿，完成《戈尔德堡变奏曲》
约1745年	完成《赋格的艺术》
1747年	参观柏林的腓特烈大帝的宫廷，完成《音乐的奉献》
1749年	完成《B小调弥撒》
1750年	7月28日逝世于莱比锡

多数是教堂的管风琴师。最后两个分别于1845年和1846年去世，其中之一是J.S.巴赫的孙子。他们生前主要居住的地方是图林根，德国中部一个相当繁荣的农村地区。德国中部虔诚地崇奉路德教并由一些公爵分别统治着其中的一些小的地区。音乐生活在统治者的宫廷府邸，在城市的各种机构（首先是教堂）丰富多彩，但当地的笛管乐队(Stadtfeifer)表现得十分活跃。巴赫家族中最伟大的成员约翰·塞巴斯蒂安·巴赫出生于1685年3月21日，其父是埃森纳赫市的职业乐师(小号演奏者和市乐队的队长)，而其祖父也是爱尔福特和阿恩施塔特附近的乐师。

巴赫早年

J.S.巴赫开始上学是在埃森纳赫，但九岁时父母在几个月中相继去世，于是他去了奥尔德卢夫。他的哥哥在那里当管风琴师，他在这里的一所特别开明的学校就读到十五岁。然后北上到吕讷堡，进入一所对嗓音好的男孩免费的寄宿学校。可能是在那里，他认识了格奥尔格·伯姆——德国北部最优秀的管风琴家。他还去汉堡聆听了这一地区最杰出的老一代管风琴家J.A.赖因肯的演奏。

1702年巴赫离开吕讷堡。当时，管风琴师的任命一般要经过公开选拔：巴赫在桑格豪森申请管风琴师的职位，他在竞争中获胜，但是当地的公爵从中阻挠并任命了一个较年长的人。不久，巴赫在魏玛找到了一个职位——在那里的第二宫廷当仆从乐手(这是一个低下的职务，一个有几分音乐职责的仆人)。几个月之后，他获得一个更适合他才能的职位，在阿恩施塔特新教堂担任了管风琴师，这个教堂在该地居第三位。巴赫在那里没停留多久，而且似乎在阿恩施塔特并不感到特别满足。一次，他在陪伴他的远房堂妹(second cousin)巴尔巴拉·凯瑟林娜时，在侮辱了一个大管吹奏者之后，卷入了一场斗殴，他为此受到了训斥并被告知他的工作令人不能满意——显然他与唱诗班的学生相处得不好，也没有能正确地训练他们。此事之后不久他被允准离开，去二

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 作品

宗教合唱音乐：《约翰受难曲》(1724)；《马太受难曲》(1727)；《圣诞清唱剧》(1734)；《B小调弥撒》(1749)；D大调《圣母颂歌》(1723)；200余首宗教康塔塔——No.80，《我们的上帝是坚固的堡垒》(约1744)，No.140，《醒来吧》(1731)；经文歌——《为上帝唱一支新歌》(1727)，《耶稣，我的欢乐》(1723？)；众赞歌、圣歌、咏叹调

世俗声乐作品：30余首康塔塔——No.211，《咖啡康塔塔》(约1735)；No.212，《农民康塔塔》(1742)

管弦乐：《勃兰登堡协奏曲》No.1—6（1721)；4首管弦乐组曲—C大调(约1725)，B小调(约1731)，D大调(约1731)，D大调(1725)；羽管键琴协奏曲；交响曲

室内乐：6首小提琴独奏奏鸣曲与古组曲(1720)；6首小提琴与羽管键琴奏鸣曲；6首大提琴独奏组曲(约1720)；《音乐的奉献》(1747)；长笛奏鸣曲，三重奏鸣曲

键盘乐：D小调《半音幻想曲与赋格》(约1720)；《平均律钢琴曲集》，“48”(1722、1742)；《6首英国组曲》(约1724)；《6首法国组曲》(约1724)；6首古组曲(1731)；意大利协奏曲(1735)；法国序曲(1735)；《戈尔德堡变奏曲》(1741)；《赋格的艺术》(约1745)；创意曲、组曲、舞曲、托卡塔、赋格曲、随想曲

管风琴曲：600余首众赞歌前奏曲；协奏曲，前奏曲，赋格曲，托卡塔，幻想曲，奏鸣曲

百五十英里之外的吕贝克听布克斯特胡德的演奏，他是徒步完成这一行程的。他在那里多待了近三个月，可能是为了能听到“晚间音乐表演”[①](Abendmusic)，也很可能是为了探询接替六十八岁的布克斯特胡德的问题。一回到阿恩施塔特，他就又遇上了麻烦，不仅因为他长时间的缺席，而且还因为他的工作仍使人不满意，当局责备他把一些不熟悉的音符和精雕细刻引进了赞美诗，使得会众很难领会。此外，把一位年轻妇女带进了教堂也给他带来了麻烦。

人们并不感到意外的是，巴赫很快又到别的地方去寻找职务。1707年春季，他成功地接受了三十五英里外米尔豪斯的圣布拉西乌斯教堂管风琴师的试用。夏季他开始任职，秋季便同他的远房堂妹玛丽亚·巴尔巴拉·巴赫结了婚。但是巴赫在米尔豪斯未待多久：巴赫感到几乎受不到支持，因为大祭司是一个诚笃的虔信派教徒，他反对在教堂内使用简单音乐之外的任何复杂音乐。教堂的会众也很保守。这里又是一个不适合一位头脑与手指充满想像力和富有新思想的年轻音乐家的地方。所以，到第二年的夏季，当他接到去魏玛担任宫廷管风琴师的邀请时，他立刻接受——而且如在阿恩施塔特所做的那样，他把原来的职务交给巴赫家族的另一位成员。他与米尔豪斯保持着关系。到了这时，巴赫已成为管风琴的权威，并被要求完成他发起的布拉西乌斯教堂管风琴重建的工作。

魏玛和科滕时期

魏玛的君主政权非常特殊，是由一个地位较高的公爵和一个地位较低的公爵联合统治。巴赫先前曾为地位较低的一个所聘用，现在他转而为地位较高的一个即威廉·恩斯特公爵工作，而且职位高得多。公爵非常赞赏他的演奏，似乎还鼓励他作曲。巴赫的很多管风琴作品就是在魏玛创作的，其中包括属于前奏曲和赋格(或托卡塔和赋格)类的大部分作品。在这类作品中，有一个相当自由并经常是辉煌的第一段，随后是赋格，它沿袭了布克斯特胡德的以及众赞歌前奏曲的样式，都有一首人们熟悉的众赞歌旋律交织在乐曲的织体之中。魏玛时期的作品中有一首众赞歌前奏曲就是建立在《坚固的堡垒》(Einfeste Burg)上(见例Ⅵ.11.a，另见91页及182-184页)。这首前奏曲的开头显示出一种新颖的处理手法：开始是左手奏出的众赞歌旋律(例11.b)，稍加发挥，然后迅速地进入一些活泼的十六分音符，右手在奏出第一线条的慢速度形式之前以第二线条的加快形式作出对应，同时左手开始第二线条的快速形式。阿恩施塔特的神父们尽管不喜欢巴赫对赞美诗做如此精细的处理，但是，很明显，魏玛的公爵却非常欣赏巴赫艺术的精妙，因为巴赫给这些众赞歌谱的曲常常忠实地反映了它们歌词的意思。
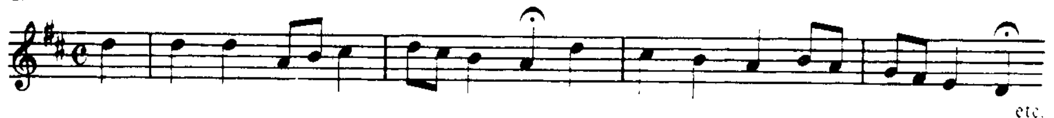
巴赫在魏玛居留到1717年。这个期间，他们夫妇生下了六个孩子，其中两个后来成了作曲家，威廉·弗里德曼·巴赫(1710年生)和卡尔·菲利普·巴赫(1714年生，见209页)。巴赫以职业的方式积极从事教学与羽管键琴的制作和修理。1713年他曾申请哈雷的管风琴职位并获得正式的聘请。但公爵知道以后，给巴赫加薪并提升他为宫廷乐长，任务是每四周提供一首新康塔塔。然而，此后不久似乎出了什么问题，因为从1716年开始巴赫没有创作几首康塔塔，1717年则一首也没写。1716年末，老宫廷小礼拜堂的乐长去世，巴赫也许曾期望再提升他到这一高级位置。但是他听说公爵在别处找人(这一位置曾给过泰勒曼，而泰勒曼没有接受)。于是巴赫到别处寻求同样一个职位，结果获得利奥波德亲王的聘用。他向公爵提出辞职，措词如此强硬，以致公爵把

---

① “晚间音乐表演”是布克斯特胡德在吕贝克于圣诞节前五个礼拜日晚间举行的宗教性音乐会——译注。

例Ⅵ.11

a.



b.

他送进监狱里关了四个星期后才释放了他。

巴赫对这一移动一定感到非常高兴。他在魏玛的雇主是一位严格的训导者，把清教徒的行为标准强加给被雇用的人。在科滕，利奥波德亲王较为年轻，是一位热心的音乐爱好者，也是一位很好的业余演奏者，还是一位和蔼的雇主和朋友。从信仰上说，他是加尔文派的信徒，这意味着在礼拜仪式中音乐扮演的是一个小角色。巴赫为特殊场合写

了一些康塔塔，但他主要的责任是为他的雇主提供娱乐性音乐，还可能有他雇主参与的音乐。巴赫的一生看来是活跃而且多彩的：人们要求他检验新管风琴，他多次去柏林购买羽管键琴。他还是陪同利奥波德亲王到波希米亚的高级休闲胜地疗养的一小组乐师之一(这一小组大约是十五位被聘用的乐师中的五位)。在1720年巴赫陪同亲王第二次去疗养时，不幸降临到巴赫家里，他回到家里发现妻子玛丽亚·巴尔巴拉已经去世并已经被埋葬。她给这个家庭留下了四个孩子(六个中有两个在婴儿期已死亡)，分别为十一岁、九岁、六岁和五岁。1721年末，巴赫再次结婚。他的新妻子安娜·玛格达勒娜是宫廷歌手(或者结婚后成为宫廷歌手)，并像他第一个妻子一样，出身于本地音乐世家——她的父亲是附近的魏森费尔斯宫廷的小号演奏者。她那时仅二十岁，巴赫已三十六岁。婚姻看来是美满的，这可以从关于他们家庭音乐会的故事和他为她编辑的一些简单而音调优美的键盘曲判断出来——而且可以肯定是成果累累的婚姻，因为她为他生了不少于十三个孩子，有六个长大成人，其中两个获得了作曲家的名声(约翰·克里斯托夫·弗里德里希·巴赫，生于1732年；约翰·克里斯蒂安·巴赫，生于1735年。见210页)。

在巴赫又婚的同一个月中，他的雇主也结了婚。不幸的是，利奥波德的新妻子并没有他对音乐的爱好。从这时起，巴赫发现他在宫廷里的地位越来越不重要了。在这之前，巴赫曾经考虑离开科滕；在1720年他曾申请过汉堡的管风琴师这一重要职务，也曾经在那个城市演奏过(那里圣凯瑟琳教堂九十七岁的管风琴师赖因肯看到巴赫掌握了对众赞歌旋律即兴演奏的传统技术感到十分高兴)，并被委予这一职位。但他谢绝了，谢绝的原因可能是因为他被要求向教堂捐助一大笔资金。1722年新的机会来了，这个机会就在不远处的莱比锡，那是本地区最大的一座城市，是巴赫曾居住和工作过的地方。机会就是圣托马斯学校的音乐指导(kantor)的职位。这个学校获得了本市音乐负责部门的支持。这一职位的任务十分繁重，但威望高，薪金也优厚。音乐指导这一职位的任务是负责本市四个主要教堂的音乐，其中两个(圣托马斯教堂和圣尼古拉教堂)规定了要经常演出管弦乐队和唱诗班的康塔塔。他还得监督市民的其他音乐活动，为特殊场合谱写音乐，如正规礼拜日的礼拜仪式以及婚礼或丧礼、挑选唱诗班、亲自训练高级班并在该学校教音乐(另一项要求——拉丁文教学被免除)。申请这一职位的还有其他著名的作曲家，第一位是泰勒曼，不过他被说服仍留在汉堡的职位(见166页)。第二位被选中的是达姆施塔特的小礼拜堂的乐队指挥和圣托马斯学校以前的学生J.C.格劳普纳，但是他在达姆施塔特当局的压力和增加薪金后撤回了申请。第三位被选中的便是巴赫。

在我们跟随巴赫去莱比锡之前，我们最好看看他在科滕写作的音乐。他的大部分羽管键琴曲和大部分室内乐与管弦乐作品属于科滕时期的作品。所有这些作品最著名的是六首《勃兰登堡协奏曲》，之所以加上这样的标题是因为巴赫把这六首作品的手稿赠送给了勃兰登堡的总督。总督听了巴赫的演奏并要求巴赫送给他一些乐曲。巴赫创作这六首乐曲不可能有特别的意图，它们可能属于他为科滕的演奏者所写的作品之列。在魏玛的年月里，巴赫已经对当时意大利器乐的流行风格产生了兴趣，也曾经把一些协奏曲，主要是维瓦尔迪和其他威尼斯作曲家的作品改编成了羽管键琴或管风琴乐曲。他自己的协奏曲在某种程度上也仿效了那些作品。巴赫使用了维瓦尔迪风格的利都奈罗曲式(见163页)，尽管他喜欢的——依照德国传统——织体比维瓦尔迪的更丰满而且有更多的对位。另一方面，他又沿袭了德国的传统。维瓦尔迪出版的协奏曲(巴赫只接

触到这些)是为弦乐器写的，而巴赫喜欢使用管乐器。显然，他喜欢对各种乐器的组合做出实验，正如他的六首《勃兰登堡协奏曲》所示：

器乐曲

No.	独奏组(主奏部)	全奏组(协奏部)
1	小提琴、3个双簧管、大管，两个圆号	弦乐组、通奏低音
2	小号、竖笛、双簧管、小提琴	弦乐组、通奏低音
3	三个小提琴、三个中提琴、三个大提琴	同左齐奏、通奏低音
4	小提琴、两个竖笛	弦乐组、通奏低音
5	小提琴、长笛、羽管键琴	弦乐组、通奏低音
6	两个中提琴、大提琴	中提琴组齐奏、两个低音维奥尔琴、通奏低音

所有这几首协奏曲的组合都是不常见的。前两首由于它们的管乐组而最为多彩多姿：在第1首中，有些巴赫的乐思是在圆号之间作问答，木管乐器与弦乐组辅助推动音乐前进；而在第2首中，他通过所有各种可能的组合编配独奏者以获得多种多样的变化。第3首把三件乐器一组(小提琴、中提琴、大提琴)的各组处理为独奏者，每组在独奏段中演奏不同的音乐，而让他们在全奏段中齐奏相同的音乐，从而在织体上形成表现有力的全奏与轻柔的多线条的独奏插段音乐之间的对比。于是在另一种方式上偏

下图　约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。埃利阿斯·戈特洛布·豪斯曼根据1746年巴赫的肖像画所摹绘的复制品，画中作曲家手执一册他的六声部回旋曲BWV1076。普林斯顿大学图书馆藏。

右下图　教堂音乐演出。指挥可能是莱比锡圣托马斯学校的音乐指导约翰·库诺。《不可缺少的天使之乐》的卷首插图和扉页。





Unfehlbare
Engel-Freude
oder
Geistliches
Gesang-Buch
darinnen
D. Martini Lutheri
und
anderer Evangelischen
Männer
Geist- und Trostreiche
Lieder und Psalmen
nebenst denen gewöhnlichen
Lateinischen Fest-Gesängen
zubefinden.
Samt einer Zugabe
Christlicher
Morgen- und Abend-
Segen.
Leipzig
zu finden in Groschuffs Buchladen.
1710.

离了通常的写法。第6首的设计依照同一原理，因为不使用小提琴而获得一种特殊的性格，从而使它的色彩效果显得微暗而朦胧。第5首表现了另一种重要的偏离。通常键盘乐器在管弦乐或室内乐中的作用是作为通奏低音声部的填补，但是在这首乐曲中，羽管键琴是独奏组中的一个(至少在独奏段中如此；在全奏段中其作用又恢复为补充通奏低音部的和声)。它在第一乐章的最后全奏之前，甚至有一段悠长的华彩。这一作品是最早的键盘乐器协奏曲之一。第4首几乎是首小提琴协奏曲。两支竖笛都有独奏声部，但与作为A类的小提琴的高超技艺相比，它们属于B类。因为维瓦尔迪的协奏曲在独奏段与全奏段之间有分界线；不过，织体更为丰满、素材的运用也更为经济和严格，目的是为了提供更加明确的统一性与逻辑性(见欣赏提示 VI.E)。

巴赫在科滕期间所创作的另一组作品中使用了与《勃兰登堡协奏曲》第4首终乐章的赋格利都奈罗样式类似的设计。这一组作品是通常称之为四首“管弦乐队组曲”的作品。(这里“管弦乐队”一词可能引起人们误解。正如我们从科滕宫廷的这一音乐部门的规模上所能看到的那样，巴赫所使用和他能够期望的乐队是小型的——一般一个声部只有一个弦乐演奏者，或最多二至三个，所以《勃兰登堡协奏曲》需要的演奏者不超过十三人)。这四首组曲采用了法国风格，其序曲具有法国人在他们戏剧音乐中最喜爱的那种不连贯、怪异和跳来跳去的节奏。随后的赋格乐章带有利都奈罗的特点，赋格乐章之后是一系列舞曲(小步舞曲、加沃特舞曲、布雷舞曲等等)。这四首组曲属于巴赫最欢快、最动听的作品，其中一首有长笛独奏声部，两首由于使用了三支小号和一对鼓而稍具典礼音乐的壮丽。

虽然巴赫的赋格写法变化多端，不过，我们仍可以转过头来看一下他在科滕另外的重要创作。1733年前后，他开始为羽管键琴或古钢琴创作了一系列前奏曲与赋格，用了所有的大、小二十四个调，每首一个调。他称其为《平均律钢琴曲集》(The Well Tempered Keyboard)，部分原因是为了说明一种乐器可以通过调律有效地演奏每一个调。(由于许多物理的和数学上的因素，不可能把一种乐器通过调律弄成所有主要音程并发出光滑、甜润的声音。巴赫之前的一个世纪，人们最喜爱的律制只有几个调效果极好，其余的都听起来十分不舒服。在巴赫时代，为了能够使用更多的调，各种新的折衷形式正在设计中。现今我们使用“平均律”，在“平均律”中没有一个音程是纯的，每一个都是按照我们音乐创作的要求平均折衷的。)

这二十四首前奏曲与赋格，到了1742年终于成为被所有音乐家称为“48”的作品，因为巴赫后来又写了第二套。这些前奏曲的乐章各种各样——有些是辉煌的、炫耀技巧的乐曲，另外一些是抒情的、咏叹调式的乐曲，还有一些是对位的或者包含了一些

欣赏提示 VI.E

巴赫：《勃兰登堡协奏曲》No.4，G大调
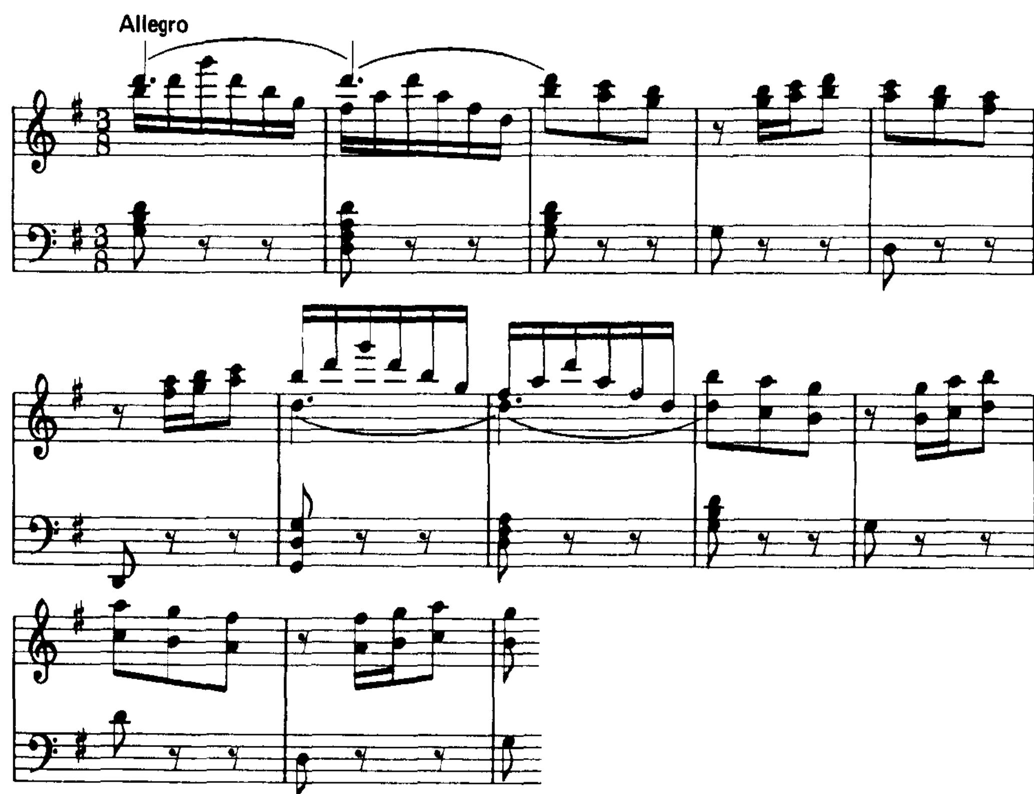
独奏小提琴，两支竖笛

第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、倍低音维奥尔琴、羽管键琴
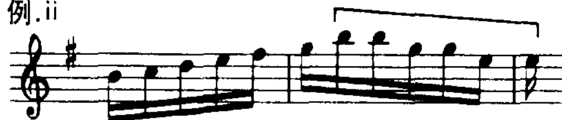
第一乐章(快板)：利都奈罗曲式

开头的利都奈罗异乎寻常的长(83小节)，而且开始的乐思例 i 出现了三次。在第一次和第二次出现之间，有一个建立在例 ii 材料上的经过句，在第三次出现时有建立在例 iii 材料上的经过句。它第二次出现时是属调D大调。

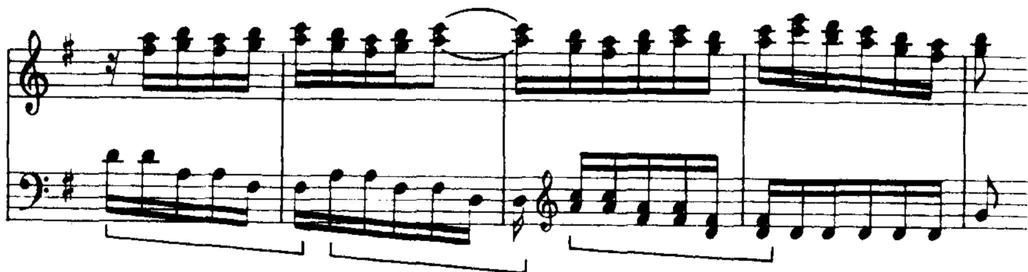
例.i



例.ii



例.iii



第一个独奏段的开始是小提琴奏出的一个经过句，带有一些例i的来自竖笛的影子。音乐移向D大调，但是接着在对例ii（小提琴）和例iii（竖笛组）作了呼应后便很快滑入关系小调e小调，以便进入随后的利都奈罗。第二个独奏段以两支竖笛（演奏例iii的材料）和通奏低音开始，接着小提琴加入，节奏快速地逐级进行。音乐通过A小调进入C大调时出现了一个短小的利都奈罗。

右页彩图　亨利埃塔夫人在演奏维奥尔（琴）。让·马克·纳蒂埃尔(1685—1766)画。凡尔赛博物馆藏。亨利埃塔夫人是路易十五的女儿。

在第三个独奏段中，小提琴始终演奏着十六分音符，有时与乐队进行问答，有时与例i中竖笛的一些提示进行问答。随后的短小利都奈罗是建立在例ii开头材料第一次出现时的形式上的。

第四个独奏段以竖笛的问答开始，不久乐队中的小提琴组加入（见例iii中的材料），伴随着小提琴上一连串不变的十六分音符。乐队进入并在B小调上完成了这段音乐。

不过对B小调的强调马上就被否定了，因为音乐甚至更加强调地转向了G大调，即

用一段对开头的利都奈罗完整的最后的陈述结束了这一乐章。

这一乐章的一个特点是缺少维瓦尔迪的协奏曲乐章那种鲜明的分段，见欣赏提示Ⅵ.D对维瓦尔迪协奏曲乐章的讨论。各独奏段的音乐常常逐步形成全奏。另一个特点是精密安排的主题细部，实际上所有的音型都是从例ⅰ、ⅱ、ⅲ的样式中衍生出来的。

第二乐章(行板)：自由曲式，建立在回声的设计原理上(见例ⅳ)。独奏组(小提琴、竖笛)对全乐队奏出的乐句作出回声，首先是两小节的乐句，然后是一小节的乐句，此后仅是最后小节的较长乐句。几个界标：第18小节，收束在e上；第28小节收束在a上，随后是行进速度较快的一些竖笛独奏乐句；第38小节，开始为半音阶经过句，收束在第45小节的b上；第55小节，低音乐器占有突出地位，演奏主旋律；第61小节，独奏者的乐段；第70—71小节，最后的收束，收束在属音e上，直接导入……

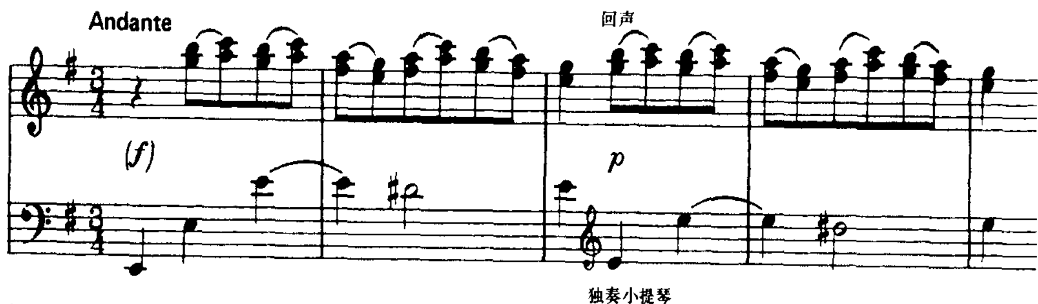
第三乐章(急板)：利都奈罗—赋格

虽然与第一乐章和这一时期的其他大部分的协奏曲相同，基本上是利都奈罗曲式，但这一乐章还具有赋格性质。利都奈罗的各个乐段与一首赋格的各个听到主题的即带有插段的独奏乐段大体上一致。1—41小节是开头的利都奈罗：赋格主题（例ⅴ）依次在中提琴、第二小提琴、第一小提琴和独奏小提琴、低音乐器及两支竖笛上出现，竖笛还对主题作了一次陈述以结束这一乐段。
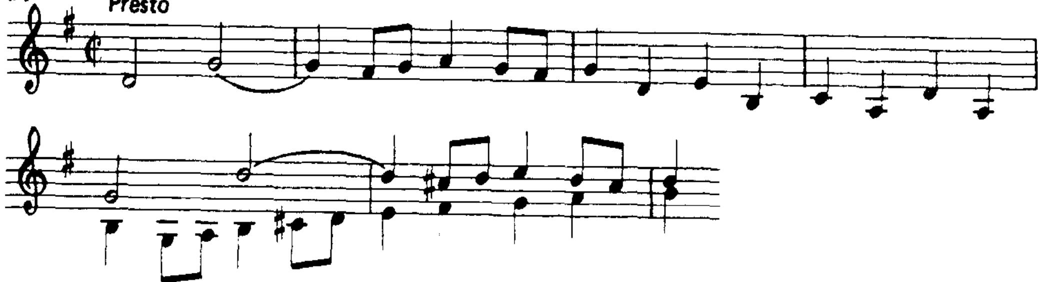
在第一次独奏(第41—66小节)中，独奏小提琴连续奏出八分音符，同时两支竖笛在主题的基础上作问答，为了进入下一个利都奈罗，音乐转入了属调D。在这个利都奈罗中，从低声部中听到了主题，然后又在第一小提琴组中听到。它转了调，结束在e上。独奏小提琴再次以越来越明亮的经过句开始了随后的乐段(第87—126小节)(有时，例ⅴ可以从乐队中的小提琴组的伴奏音乐上听到)：有许多琶音，接着是显示高超技术的经过句，然后是弦上的快速运弓。当即将到达主题、独奏小提琴进入乐队中的小提琴组时，第三个利都奈罗开始了——这个主题在竖笛和低音乐器上连续快速出现。这个利都奈罗开始于e，结束在b。接着(第152小节)开始了下一个插段，主要是通奏低音伴奏下的两支竖笛，带领音乐经过G大调到达C大调，这里有一个三次呈现主题

左页彩图 伊斯曼宁宫的音乐会：彼得·雅各布·霍雷曼的绘画(1731)的细部。慕尼黑拜恩国家博物馆藏。演奏者在演奏如泰勒曼的《台上乐谱》(Musique de Table)一类的音乐。(《台上乐谱》是指16世纪和17世纪的一种乐谱，它把声乐、乐器声部排列成可以使坐在桌子两边或坐在桌子周围的演员都能看到自己演奏的分谱。这一名称的由来是与分谱相对而言的——译注)

例.ⅳ



例.ⅴ



的简短的利都奈罗。三个独奏者的几小节音乐把音乐带向另一个短小的利都奈罗，这时音乐回到了G大调。独奏者们连续演奏，但是很快（第207小节）低音乐器以例V的形式断然进入——这时出现了突出本乐章临近结束的明确姿态。先是一个非常生动的、绚丽多彩的经过句，接着是主题的两次出现（低音乐器在先，竖笛在后），于是本乐章结束。

对键盘乐的某些音形模式的设计。这些赋格则被认为是展现了赋格技巧出现以来最为丰富的阵容，在这些作品中巴赫再次说明了赋格——尽管它有全部的规律性——并非是一种机械的实用方法，而是对由材料性质所规定的处理方式加以灵活的艺术创造。有的在形式和展开上非常复杂。第一集中第2首C小调是一个直接地、有逻辑地运用赋格写法的例证(见欣赏提示 VI.F)。

在科滕期间，巴赫还写了其他种类的键盘乐作品。有记录为他长子和他新妻子所写的一些简单作品的笔记本，有他称作“inrention”(创意曲)和“sinfonias”(三部创意曲)的作品(作曲和演奏练习。演奏时两手之间相互交换材料，以帮助演奏者获得手的独立动作能力)，还有两个优雅的舞曲集，称为“英国组曲”(除舞曲以外还有长的、协奏

欣赏提示 VI.F
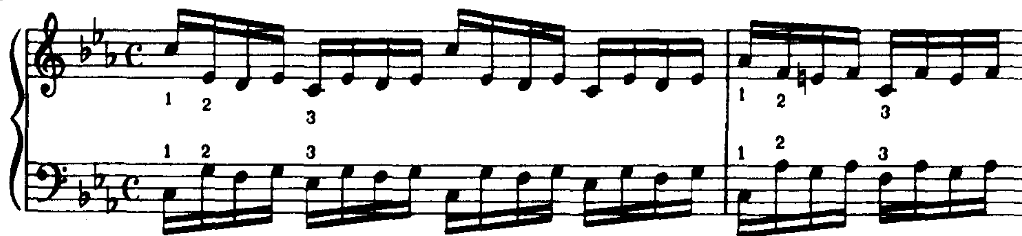
巴赫：《48首前奏曲与赋格曲集》第一集(1722)，C小调前奏曲与赋格

这一“前奏曲与赋格”是巴赫的大、小二十四调前奏曲与赋格曲集的一首作品，它属于托卡塔体裁，是一首为展示演奏者的才能和他的乐器的效能而设计的乐曲，它在音乐上常常是快速的表现高超技艺的风格。在这一作品中，巴赫采用了一个音调结构（例i）并在乐曲的大部分中紧密地保持着它，在不断变化的和声内部也使用这一结构（开头七小节的和声设计见例ii），在乐曲末尾，这一结构退出（没有完全消失），然后几小节明亮、生动的音乐结束了这一乐曲。赋格有三个声部——即有三条界线分明的对位线（为方便起见，我们可以称之为“女高音”、“女中音”、“男低音”，虽然它们与人声音区并不一致）。这三条线按A（代表女中音），S（代表女高音），B（代表男低音）顺序进入；在这一特定的赋格中，任何一个声部被赋予主题时，其余两个声部（一旦它们进入后）便被赋予与主题恰恰相反的材料。例如当“男低音”（B）以主题（S）进入时，“女高音”（S）声部是对题1（C1），“女中音”（A）声部是对题2（C2）。下表显示了主题每次再现时，材料是如何在各声部之间分配的。主题有两小节长，表中未说明的小节是一些插段，所有插段都是紧密地从主题的或第一个对题的材料中衍生出来的，有时在一个声部中带有一些快速的逐级进行的经过句（B，第9—11小节；S，第13—14小节；B，第22—26小节）。

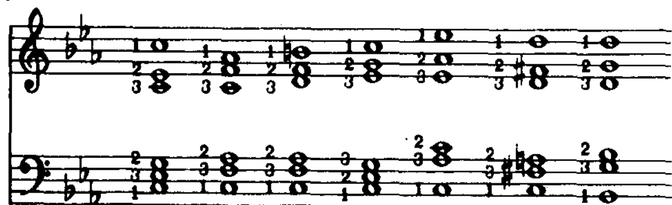
m(小节数)	1	3	7	11	15	20	26	29
S(女高)	–	S	C1	S	C1	S	C2	S
A(女中)	S	C1	C2	C2	S	C1	C1	–
B(男低)	–	–	S	C1	C2	C2	S	–
Key(调)	c	g	c	Eb	g	c	c	c

（S—主题，C—对题）
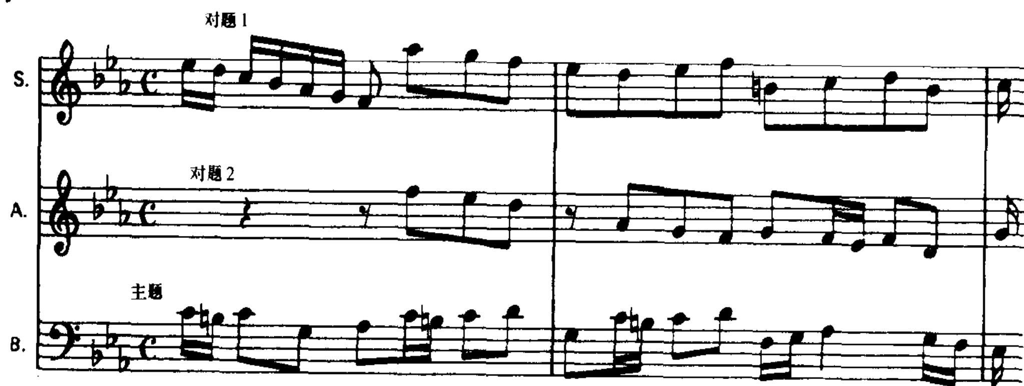
例.i



例.ii



例.iii



曲式的前奏曲)和“法国组曲”。每一组曲都有四个基本的舞曲(“阿勒芒德”、“库朗特”、“萨拉班德”、“吉格”)，在最后两个舞曲之间，还加有一个另外的舞曲。

讨论巴赫在科滕期间的作品，还应该讲讲巴赫在那里写的室内乐，尤其是其中那些他尝试过一些新东西的作品。他对羽管键琴的作用所发生的兴趣——这一点我们在讨论《勃兰登堡协奏曲》第5首时已经注意到——扩展到了把羽管键琴用于室内乐组。传统上，羽管键琴一直只用于补充通奏低音的和声，但是他在科滕期间所写的六首小提琴奏鸣曲中，他分配给羽管键琴强制性的、完全写出的右手部分，有时起伴奏作用，但通常是演奏织体中不可缺少的音乐。于是他把小提琴奏鸣曲从两个声部带有伴奏和声的作曲手段变成了三个声部或自由多声部的作曲手段。这充分反映了他对丰富音乐织体的兴趣。他的其他值得注意的独特贡献，来自小提琴独奏和大提琴独奏的奏鸣曲或组曲——他为这两种乐器的每种乐器写了六首这样的作品，没有伴奏声部，但是把音符分布成具有和声含意的方式。这看起来也许与丰富织体内容相违背，然而实际上并非如此，因为它使听众心中听到了很多仅仅触及到或甚至仅仅暗示了一下的音，所以人们对音乐从来不会有织体稀疏或单薄的印象。

莱比锡

巴赫于1723年5月移居莱比锡。巴赫对这次搬家一定感到非常高兴。在这个繁荣

的商业城市，他的雇主不是那种做事任性的私人庇护人而是市政和宗教当局。而且他的孩子们可以在圣托马斯学校上学，可以获得健全的教育。还有，他在这里的全部音乐职责比他以前曾面对的职责都具有更大的挑战性。

他有条不紊地大干起来。他必须为每礼拜日的演出提供一些康塔塔，而且似乎已经决定建立一套新曲目。从1723年6月开始，他在第一年就创作了一整套康塔塔(约六十首，包括为宗教节日写的康塔塔)。在第二年，他又写了一整套康塔塔。接着他着手写第三套，用了两年时间才完成。随之而来的是在1728—1729年完成了第四套——但是因为1727年后创作的康塔塔只有少量得以存留下来，所以这一点还不能肯定。有迹象表明，在十八世纪三十年代和四十年代期间，他写了第五套。

那时，巴赫勤奋得惊人。他来到莱比锡后不久，便向大学申请恢复他担任的职务中的一项传统权利——指挥那里某些礼拜仪式的音乐。随之发生了一场争议，但争议以妥协结束。这只是巴赫卷进的无数争论中的一次。他对侵犯他的权利或特权一贯十分留意——例如在1728年当一位教会官员声称有权选择某些礼拜仪式的音乐时，巴赫便抗议说，这个权利是属于他的。后来，他经常因为自己忽视教学或未得允许擅离职守而与圣托马斯学校的校长发生口角。十八世纪三十年代上任的这位校长是一位教育改革家，他的教学理想与极想把聪明男孩用于音乐活动的巴赫发生了冲突。但在这之前，巴赫已不满于校方分派给他的音乐方面的人力物力，并写出了一份措词激烈的备忘录，该备忘录提出要做“一种管理良好的宗教音乐”。

尽管他在圣托马斯学校和其他一些教堂担负着繁重的责任，但他还是能挤出时间从事其他的音乐活动。他不仅在工作岗位上而且在家里同样专心致力于音乐：家里有晚间音乐活动(他在1730年曾特别提到他一家人可以提供一个声乐和器乐演出组)，而且他在儿子的音乐教育上花费了大量的业余时间。他还另外做了大量的私人教学工作，特别是在十八世纪四十年代。下一代中好几位最好的德国管风琴家和作曲家是他的学生。他写了许多特别有益于教学的作品，其中有用所有大小调创作的第二套二十四首前奏曲与赋格和包括管风琴众赞歌前奏曲、舞曲组曲及羽管键琴变奏曲的题名为《键盘练习曲》的四本集子。第二集特别有趣：在这集中，巴赫对比了法国风格与意大利风格，把一首“法国样式的序曲”与一首“意大利风格的协奏曲”放在一起出版。这部法国式作品，由一首吕利使用的那种戏剧性、抽风式节奏的序曲及一首赋格和一系列法国舞曲组成；而那部意大利式作品则在它的第一乐章和终乐章中使用了协奏曲形式，带有如在管弦乐队协奏曲中可以辨认出的“独奏”与“全奏”段，不过这里只是织体分量和主题材料上的对比。巴赫的目的明显是用这种方式把这两种民族风格摆在一起，以便使学生们清楚地了解它们的差异。在所有这些作品中，他的音乐从来不是单纯地模仿其他国家作曲家的音乐，它听起来是他自己的、是德国的。

巴赫的另外一项附带的重要活动是管理他的地方音乐社团(musical socity，德国人喜欢用拉丁词collegium musicum)。他在1729年担任了该社团的领导职务，那时他紧张的康塔塔创作期正在结束。该社团在它的演奏季中每周举行音乐会——冬天在室内咖啡厅，夏日在露天咖啡厅。巴赫重新上演了他科滕时期创作的器乐曲，并补充了一些新的羽管键琴协奏曲和其他小型乐队的作品。为羽管键琴写作协奏曲是一个新颖的想法。以前在一首协奏曲中从来没有把独奏角色派给键盘乐器(奇异的是，就在这时，远在伦敦的亨德尔正在为管风琴写作协奏曲，见192页)。巴赫的大部分甚至是全

部协奏曲都是由原来成的小提琴协奏曲改编的。巴赫很巧妙地把一些为发挥弦乐效果而设计的乐段改写成在羽管键琴上效果很好的乐段，并且增加了左手部分，以丰富音乐的织体。巴赫还写了多重的羽管键琴协奏曲——两首两架羽管键琴、两首三架羽管键琴和一首(根据维瓦尔迪的四把小提琴协奏曲改编)四架羽管键琴的协奏曲。把四架羽管键琴连同乐队一起弄进一家咖啡厅一定是一件困难的事，但巴赫对丰富的织体和异常的乐器效果的喜爱，说明这样做是值得的。事实上，这四架羽管键琴(或三架，以三重协奏曲形式演奏)很少以对位方式在一起演奏，而较多地进入了一些问答的模式，使用着巴赫十分喜爱的各种对称手法。巴赫在这些音乐会上也演出别的作曲家的音乐——例如他堂弟约翰·路德维希·巴赫的组曲和很多访问或路过莱比锡的音乐家的作品。他在这一音乐社团担任领导直到1741年(1737—1739年有一个间断)，这一年那家咖啡厅的老板死了，不久这个音乐社团也停止了活动。

莱比锡时期的宗教音乐

巴赫晚年的主要工作是为教堂，特别是为圣托马斯教堂提供音乐。在他到来时，他演出的首批作品中之一是《约翰受难曲》，莱比锡时期的宗教音乐即为关于圣约翰受难故事的配曲。几年之后，在1727年，他又写了《马太受难曲》，一首更长的作品(演出需要三小时左右)，也是他成就最大的一首作品。到了巴赫时代，一首大型的受难曲中有一个叙事者，若干歌手扮演基督、比拉多、彼得和其他参与者，以及一个代表群众的合唱班。叙事者在轻弱的伴奏下以宣叙调讲述故事，其他人则各自表演自己的角色。还过，故事常常被打断，因为在适合思考的时刻，会众要唱赞美歌(众赞歌)或一些冥思有关事件的具有宗教寓意的咏叹调。在这两首受难曲中，巴赫均以大型的、沉思默祷



莱比锡托马斯教堂与托马斯学校(中)。雕刻画(约1735)，作者J. G.施莱伯。

的大型合唱作为整首作品的框架。

受难曲的形式给巴赫提供了极大的空间。宣叙调中大部分的谱曲都很朴素，旋律线遵循自然的韵律和语词的起伏。但是在出现特别强烈或尖锐音调的地方，巴赫会改变速度或让旋律线或和声发生意想不到的急剧变化(见例Ⅵ.12a)。在众赞歌中他补充强化了词意的和声，例如常常给富有情感意义的词或句子添加一个不协和音或变化音和声(见例12b)。戏剧的力量特别来自群众角色的合唱，其中暴徒的喧闹由叠加的对位表现出来，例如在人们颂扬基督的死是有价值的时候(例12C)。而表现暴徒们的丑恶情感的，则是合唱中要求把基督钉在十字架上的一段刺耳、奇形怪状的旋律。《马太受难曲》中的巴赫最精妙的音乐出现在咏叹调中，由描述事件所引起的强烈情感被融化了，并在抒情旋律和富有表现力的和声中被提升到了更高的一个层次。另外，这一作品的开头、中间和结束时的大合唱中舒缓的音乐、大型利都奈罗曲式的清晰而完满的对称设计，通过复杂的合唱，把整首受难曲提高到了集体、社会体验的层面。

巴赫为耶稣受难日的演出谱写了三首受难曲(马太、约翰和马可，最后一首大部分佚失)。他在圣托马斯教堂的基本工作是每周创作一首康塔塔，这一点我们已经看到，而且他写了一共三百首。这些康塔塔一般是为一个有二至三个独唱歌手的小型唱诗班(巴赫喜欢用十二个左右的歌手)和一支包括弦乐组、一架管风琴及多达六件管乐器的管弦乐队而写的。它们平均长达二十分钟和二十五分钟，少数几首为特殊场合写作的康塔塔可能长达四十五分钟。参加仪式的会众通常会加入最后众赞歌的合唱，而合唱中总会有适合耶稣受难日的歌词。康塔塔即是为此设计的。按惯例，这样的合唱总是放在开头的合唱和几段咏叹调之后。

为耶稣受难日所写的歌词，以及给作曲家提供歌词的诗人对耶稣受难日的沉思使

例Ⅵ.12

a.

And Pe - ter then re - call'd the words of Je - sus which said un-to him ere that the

cock crow - - eth thou shalt three times de - ny me. And he went out and wept

bit-ter-ly.

(歌唱的节奏比德语原文稍有改变以适应英语歌词)

b.

1. Be near me Lord when dying, O part not thou from me. And
2. And to my succour flying, Come, Lord, and set me free.
when my heart must languish In death's last awful throe, Re-
-lease me, from my anguish By thine own pain and woe.
S
A
第一次合唱
He is of dying worthy, he is of dying wor-
He is of dy-ing worthy, he is of
T
B
He is of dy-ing worthy,
He is of dy-ing worthy,
S
A
第二次合唱
He is of dy-ing wor-
He is of dy-ing wor-
T
B
He is of dy-ing wor-
低音

（其他乐器与各声部）
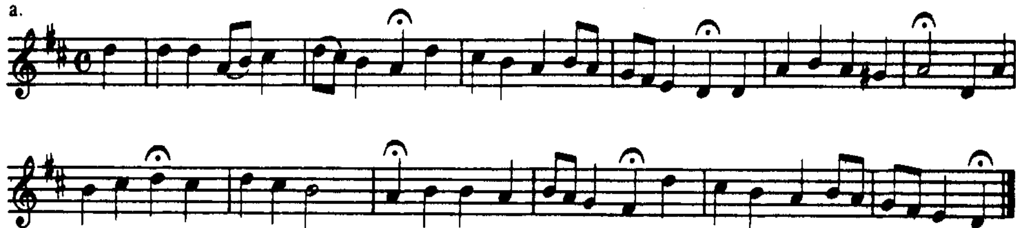
d.

得康塔塔与宗教上的存在结为统一体。巴赫与他的同代作曲家们，有时用从与这类歌词相关的众赞歌旋律中抽取的音乐统一体，来强化这一统一体。特别是在1724—1725年创作的一些康塔塔中，巴赫把众赞歌的旋律交织在他的音乐中——因为这些众赞歌旋律以及它们的歌词都为会众所熟悉，这就使会众保持兴趣并使他们联想起它们在宗教上的寓意。我们可以看一看他最优美的康塔塔之一《我们的上帝》(第80首)中的这种手法，这里使用了著名的宗教改革众赞歌以用于作为路德教重要活动的宗教改革纪念日。
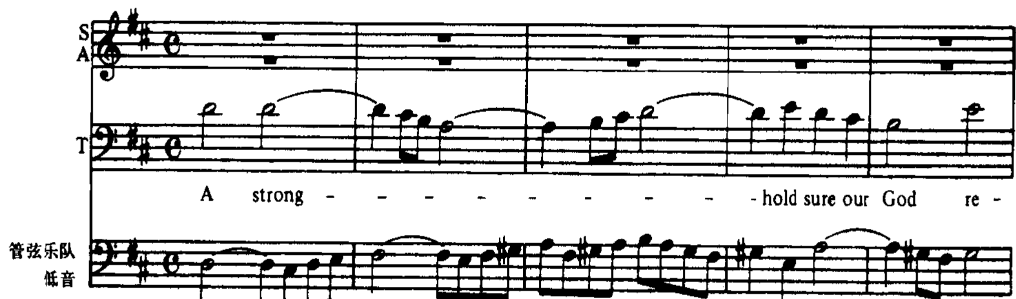
在这首康塔塔中，几乎每一乐章都使用了这一众赞歌(例 VI. 13a)。首先有一段大
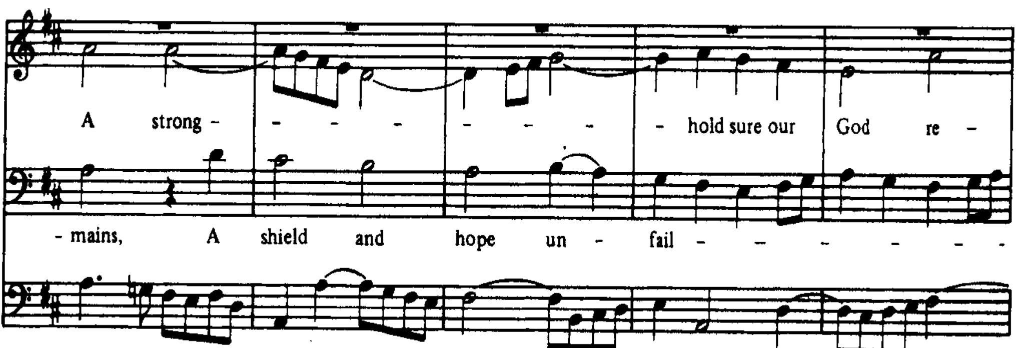
例Ⅵ.13

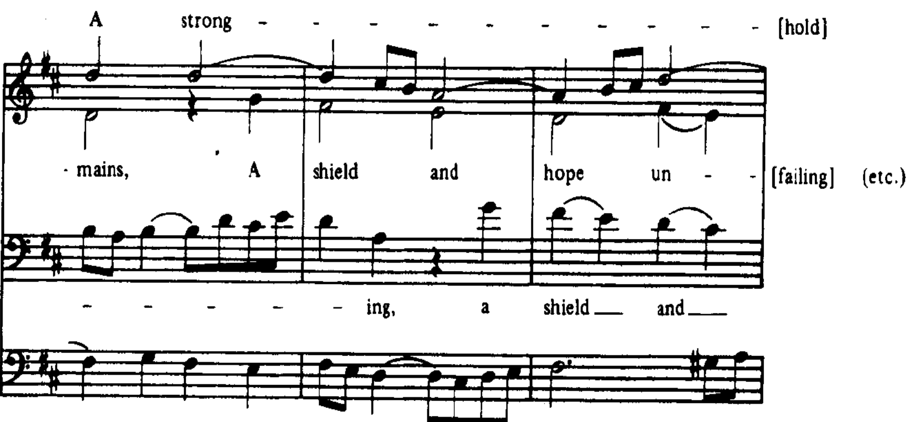
a.
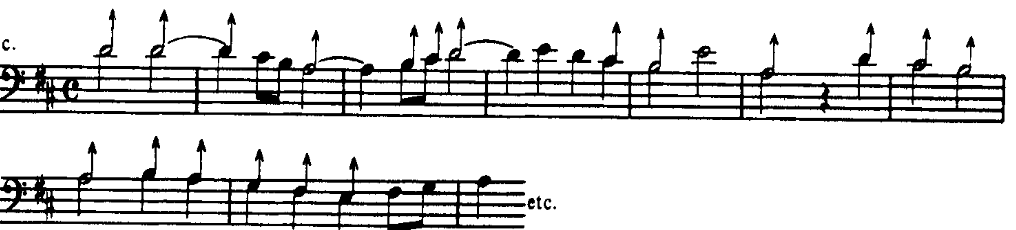


b.


S
A
T
A strong - - - - - - - - - - - - hold sure our God re -
管弦乐队
低音


A strong - - - - - - - hold sure our God re -
- mains, A shield and hope un - fail - - - - - - -


A strong - - - - - - - - - - - - - [hold]
- mains, A shield and hope un - - [failing] (etc.)
- - - - - ing, a shield and

c.


etc.

d.



e.

(with oboe)

女高音

Our ut - most

男低音

All

小提琴

通奏低音

(m.9)

might is all in vain

man, all man born of God the Fa-[ther]

f.

g.

女高、女中
男高、男低

If all the world with

管弦乐队

fiends were fill'd,

etc.

型合唱，与巴赫的很多合唱一样，开始是赋格体(见例13b)，不过赋格的主题是这一众赞歌旋律的变体(如例13c中带有向上箭头的音符所示)。不仅如此，在赋格的第一个高潮处，当所有声部都以主题进入后，这一众赞歌的变体在洪亮的高音小号和一对双簧管上再次出现，音调缓慢而辉煌(例13d)。然后赋格重新开始，这时众赞歌旋律的第二线条穿入了织体，而且又是出现在小号上，然后这一程序继续下去，以使整首众赞歌被吸收进赋格中并由小号奏出。

随之而来的是在细碎的小提琴声部和通奏低音伴奏下女高音和男低音的二重唱。在男低音唱出一段新的、自由的旋律时，女高音以这首众赞歌的新变体与之形成对位(例13e)。在一段男低音的宣叙调和一段短小的女高音咏叹调之后有一段合唱，巴赫对其中的众赞歌作了新的处理。在开头处曾对它作了暗示(例13f)，然后合唱队进入并以齐唱和不同节奏的方式和在浓厚的乐队织体衬托下唱出这一众赞歌(例13g)。这首康塔塔以一段男高音的宣叙调、一段女中音与男高音的二重唱和最后一次对这一众赞歌的陈述结束。这一陈述谱写为四部和声，会众可以参加进来一起唱。

晚 年

在他生活在莱比锡的岁月中，巴赫出外旅行的次数相当多，外出常常是为检查管风琴，有时是去演奏管风琴。他数次去德累斯顿，在那里他得到了宫廷作曲家的头衔。1741 年他去那里向他的一个庇护人呈献了一首新作品《戈尔德堡变奏曲》(Goldberg Variations)(以一位年轻的羽管键琴演奏家、有可能是他的一个学生的名字作为标题，据说这位庇护人要雇用此人)。这是巴赫最长的、最难演奏的一首羽管键琴曲。巴赫后来把此曲作为他的《键盘练习曲》第四集出版。这首乐曲以新的方式使用了传统的变奏曲形式：只使用了在开头处作了陈述的低音声部的旋律型并写成三十首变奏。这三十首变奏依次以高超的演奏技巧使人眼花缭乱，并以深刻的表现感动人和精致的对位吸引人。这一组变奏曲就像对巴赫一生在羽管键琴乐曲方面所曾使用过的音乐形式的一个总结——法国风格的序曲、赋格、创意曲、舞曲乐章等等，所有这些实际上都以固定低音连接起来。

有理由相信，巴赫晚期的几部作品记录着他毕生的作曲经验，而且有点像在准备一份一个时代的音乐遗嘱。在1741年，他的另一次旅行是去柏林，目的或许是看他在那里担任宫廷羽管键琴师的儿子卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫。六年之后的这一次访问柏林，事实证明它具有特殊的重要意义。他儿子的雇主腓特烈大帝很赞赏巴赫渊博的艺术造诣并邀请他在钢琴上即兴演奏一首以腓特烈自己所写的主题所做的赋格(腓特烈本人是一个技术娴熟的长笛演奏者和作曲者)。巴赫遵命即兴演奏，并答应出版这首赋格，但是回到莱比锡以后，他决定在出版这首赋格之后，再向这位皇帝贡献一部建立在皇帝主题上的曲集。这一曲集题名为《音乐的奉献》(Musical Offering)，其中不仅包括那首即兴赋格的写定谱本，而且还有一首为六个声部写的更大型的赋格(可以在管风琴上演奏)，以及一系列各种式样的卡农和一首为长笛、小提琴和通奏低音写的三重奏奏鸣曲，这首奏鸣曲的某些部分比其余部分具有更新式的风格，显然是试图取悦于这位吹长笛的皇帝，尤能取悦于皇帝的是巴赫把皇帝的主题运用在这首作品中(例VI.14)。这个主题运用得十分巧妙，特别是在各个卡农中。在某些卡农中，主题本身作卡农处理，而在另外一些中，它则在新材料上为卡农作伴奏。在这里，我们再次看到晚年的巴赫渴望把他的艺术奉为神圣。

例Ⅵ.14

皇帝的主题

长笛

小提琴

通奏低音

皇帝的主题
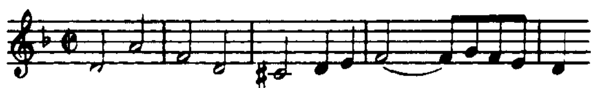
在赋格的创作上，巴赫也留下了不朽的业绩。大约在十八世纪四十年代，他写了一部被他称之为《赋格的艺术》的作品。这部作品中有所有类型的赋格：单纯的、转位的、双重的、三重和四重的、法国风格的及“倒影式”的——这最后一种意思是指一首赋格，其中所有音乐可以作转位演奏(高音符转为低音符，上行乐句转为下行乐句等等)，对作曲家来说，这是技术上的惊人的力作(例Ⅵ.15b是一个乐段的原型和倒影形式)。对这部作品，巴赫使用了自己的主题(例15a)，虽然与皇帝的主题在用法上相同，但更有几分灵活性并更适应巴赫在这部作品中使用的平稳流畅的织体。在这部严肃的、抽象的作品中，巴赫很可能是在为不再珍爱赋格艺术的一代树立他赋格艺术的样版。

我们称作《B小调弥撒》的一首作品也许属于这一类。巴赫在1733年写了这首弥撒曲(较短的、路德教派弥撒曲)，并把它献给了德累斯顿的宫廷。这首弥撒曲只有罗马天主教传统弥撒曲的前两个乐章“慈悲经”和“荣耀经”。直到十八世纪四十年代，巴赫才把它扩充为完全的罗马天主教弥撒曲，为之写了两个新乐章，并把他的康塔塔和类似的作品中的一些乐章改编到这一作品中来。巴赫从未演出这一作品，也从未打算演出它，看来巴赫创作这首作品的目的是再次满足他创造一个典型的古老传统形式的愿望。如同其他后期同类作品一样，巴赫在这首作品中使用了大量不同的形式和技术，其中有些是属于早些的时代。就如中世纪和文艺复兴时期所做的那样，有时巴赫把素歌旋律运用到织体之中。另外他还写了一些乐队独立伴奏的普通赋格乐章，但这在十八世纪四十年代已经是一种过时的风格了。
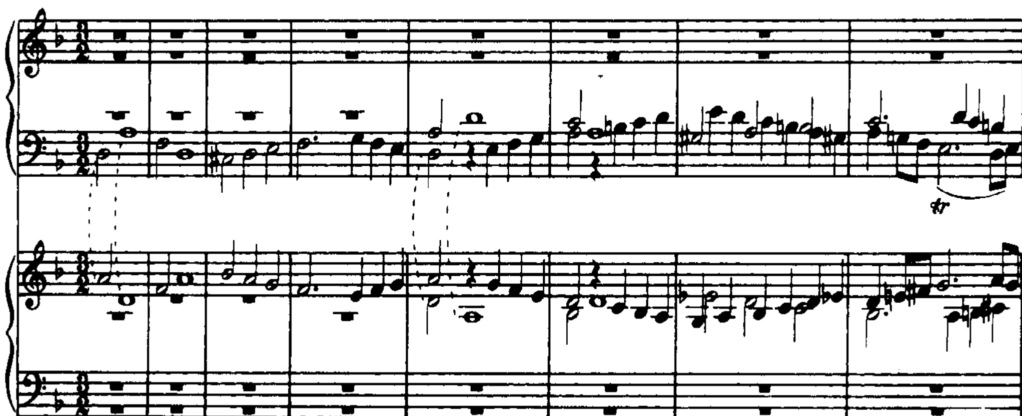
巴赫在他的时代实际上已被看作是老派的作曲家，而且这样说是有理由的。巴赫的“老派”并非因为他不了解音乐思想的新潮流，相反，他熟悉泰勒曼、哈塞(德累斯

例Ⅵ.15
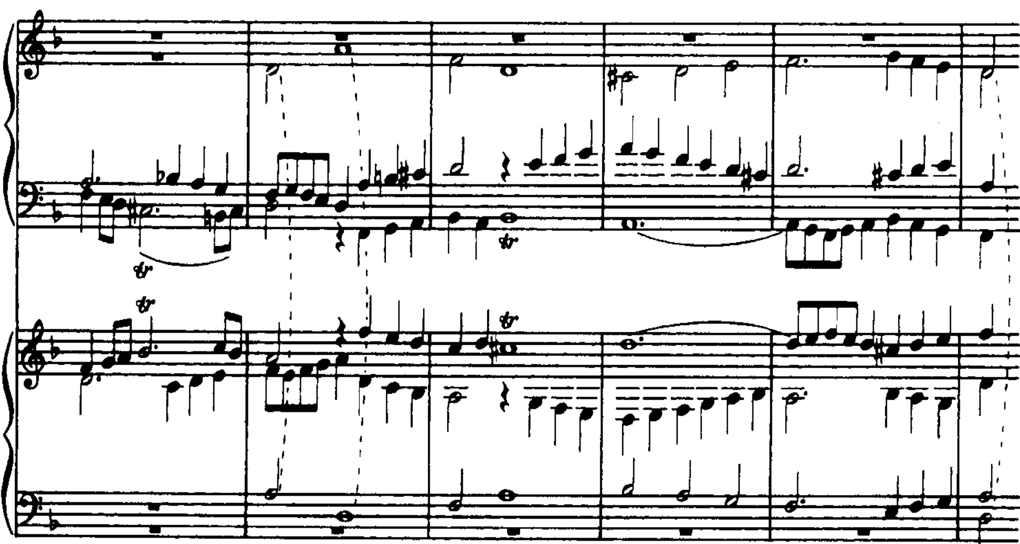
a.



b.



下面两行线谱是上面两行线谱逐个声部的倒影(如每一进入的前两个音符上的虚线所示)



顿的首要歌剧作曲家)、佩尔戈莱西，当然还有维瓦尔迪等人的作品。巴赫只不过是选择了较稳健的道路。由于他的方法，他受到了批评——例如在旋律和对位上写得过分错综复杂而不“自然”(“自然”对十八世纪中叶的一些新理论家们来说意味着旋律悦耳和轻松的伴奏)，而且要求歌唱的旋律与他在键盘上演奏的旋律同样复杂(确实有些如此)。当他患病一年、双目失明并于1750年夏天逝世时，他可以回顾他一生的创作并且用全面概括的眼光来看待巴罗克时代的音乐艺术。这是一个将空前的独创力与高度的智慧合而为一的时代。

亨德尔

巴罗克后期的另一位伟大作曲家乔治·弗里德里克·亨德尔出生于德意志的邻省，早于约翰·塞巴斯蒂安·巴赫不到四周，两人家庭的宗教信仰与社会背景相同。但是，巴赫一直活动在德国中部，并按照符合他成长背景的传统方式不断作曲，而亨德尔游历广泛，而且在远离他的祖国的地方获得事业上的成就——他的音乐也反映了他世界性的生活和更广泛的公众趣味。

早年：德国和意大利

亨德尔1685年出生于哈雷的萨克森城。他的父亲是一位理发师兼外科医生，不赞成亨德尔学习音乐，大概希望他的儿子进入一种风险较小、更受尊敬的行业，因而主张亨德尔去学法律。在幼年时，亨德尔不得不偷偷地学习音乐，据说他曾秘密地把一架古钢琴搬进阁楼里，因为在那里练琴可以使人听不到。不过，一次他一家人访问附近的魏森费尔斯宫廷(他的父亲是那里的宫廷外科医生)，公爵听了亨德尔的管风琴演奏后，遂建议他父亲让他去学音乐。亨德尔的住宅紧靠着该城主要的路德教堂，因而幼年的亨德尔便成了该教堂管风琴师察豪的学生。在察豪的指导下，亨德尔在作曲上和演奏上(除了键盘乐器，还有小提琴)进步很快。十七岁时，亨德尔进入大学，同时担任了加尔文教堂临时管风琴师的职务。

乔治·弗里德里克·亨德尔	生平
1685年	2月23日出生于哈雷
1694年	在哈雷圣母教堂的察豪门下学习管风琴
1702年	在哈雷大学学习，在加尔文大教堂任管风琴师
1703年	汉堡歌剧院管弦乐队小提琴手和羽管键琴演奏员
1705年	他的歌剧《阿尔米拉》在汉堡首演
1706–1709年	在意大利、佛罗伦萨、罗马和威尼斯，与斯卡拉蒂和科雷利交往，创作了一些清唱剧、歌剧和许多康塔塔
1710年	任汉诺威选侯的乐长，首次访问伦敦
1711年	为伦敦创作了歌剧《里纳尔多》；旅居汉诺威
1712年	定居伦敦
1717年	创作了《水上音乐》。在伦敦不远处的卡农斯宫任伯爵钱多斯(后成为公爵)的音乐总监
1718年	创作了清唱剧《阿西斯与加拉蒂亚》
1719年	作为皇家音乐学园的音乐总监，为聘请歌唱演员访问德国
1723年	担任皇家小礼拜堂作曲家
1724年	完成歌剧《朱利叶斯·恺撒》
1726年	入英国籍
1727年	为乔治二世加冕写了赞美歌，包括《牧师扎多克》
1729年	第一所皇家音乐学园倒闭后建立了第二所皇家音乐学园。去意大利聘请歌唱演员
1733年	完成第一首管风琴协奏曲
1735年	在伦敦完成第一组大斋节清唱剧。完成歌剧《阿尔辛那》
1737年	亨德尔的歌剧团解散(它的对手贵族歌剧团亦倒闭)；亨德尔染病
1739年	完成清唱剧《扫罗》和《以色列人在埃及》。创作了作品第6号12首大协奏曲
1742年	完成清唱剧《弥赛亚》(都柏林)
1752年	清唱剧《耶夫塔》问世；视力衰退导致两年后双目失明
1759年	4月13日逝世于伦敦

乔治·弗里德里克·亨德尔　　作品

歌剧(40余首)：《阿尔米拉》(1705)，《里纳尔多》(1717)，《朱利叶斯·凯撒》(1724)，《罗德林达》(1725)，《奥兰多》(1732)，《阿廖丹特》(1735)，《阿尔辛那》(1735)，《赛尔斯》(1738)
清唱剧(30余首)：《阿西斯与加拉蒂亚》(1718)，《阿塔里亚》(1733)，《亚历山大节》(1736)，《扫罗》(1739)，《以色列人在埃及》(1739)，《弥赛亚》(1742)，《参孙》(1743)，《赛墨勒》(1744)，《伯沙撒王》(1745)，《犹大·马加比》(1747)，《所罗门》(1749)，《耶夫塔》(1752)
其他宗教声乐：11首《钱多斯赞美歌》；4首《加冕赞美歌》；《乌得勒支感恩赞与喜乐经》(1713)；拉丁教堂音乐——《天主如此说》(Dixit Dominus，1707)
世俗声乐：100余首意大利风格康塔塔；三重唱，二重唱，歌曲
管弦乐：《水上音乐》(1717)；6首《大协奏曲》，Op.3(1734)；12首《大协奏曲》，Op.6(1740)；皇室(焰火)音乐(1749)；管风琴协奏曲；组曲，序曲，舞曲乐章
室内乐：三重奏鸣曲；竖笛奏鸣曲，长笛奏鸣曲，双簧管奏鸣曲，小提琴奏鸣曲

一年以后，他离开哈雷去了汉堡这个商业繁荣、音乐生活活跃、拥有一家歌剧院的城市。他在歌剧院里找到了工作，先是担任第二小提琴手，后又担任羽管键琴师，并与后来成为知名作曲家和理论家的约翰·马特森(1681—1764)结交为朋友。1703年，他与马特森去吕贝克听布克斯特胡德的演奏(后来巴赫也曾来此听演奏，见144页)，而且显然他们都曾考虑过申请接替布克斯特胡德，然而由于成为继任者的先决条件是与他的女儿结婚，因此他们都退缩了。亨德尔似乎已经与歌剧事业结下了不解之缘。他的第一部歌剧《阿尔米拉》在1705年初上演(那时，他还不足二十岁)，几个星期后他的第二部歌剧上演，但前者成功、后者失败。

亨德尔后来又为汉堡写了两部歌剧，但是到了1708年这两部歌剧上演时，他已经离开了汉堡。对一位热爱歌剧的雄心勃勃的年轻作曲家来说，只有一个地方可去，这个地方就是意大利。实际上，他是被一位在佛罗伦萨的梅迪契家族的亲王邀请去那里的。他在1706年末到了佛罗伦萨。他在意大利度过了三年多的时间，活动在佛罗伦萨、罗马和威尼斯三地之间，还游历过那不勒斯。根据教皇教令歌剧这时在罗马被禁演，但这个城市或附近的许多大主教和亲王都是歌剧的著名庇护人。至少其中有四人委托过亨德尔为他们写作音乐或聘用过他。在那里他创作了两部清唱剧，一部是关于抽象美德的道德故事，另一部是在舞台演出的非常壮观的耶稣复活的故事。他还写了大量的康塔塔——像巴赫一样，不是宗教作品，大部分是长度约十分钟的独唱和通奏低音，每首由两首歌曲(通常为单恋内容)组成，前面有一段宣叙调。亨德尔很快就研究出了适合意大利语的一种新的旋律风格，从而获得了他未来在歌剧上取得成功所需要的经验。这些流畅优美的作品，提供了亨德尔即将成为伟大的旋律作曲家的最早的证据。也是在罗马，他为教堂创作了一组专用于罗马天主教仪式的拉丁歌词的作品。他那首写于1707年的才华横溢的《天主如此说》(Dixit Dominus)，以其宽广的旋律、鲜明生动的合唱效果和生气勃勃、冲击有力的节奏说明亨德尔已经是一位合唱音乐的高超作曲家。

作为歌剧作曲家，他取得了两次显著的成功：一次是约1707年末在佛罗伦萨，一

次是1709—1710年冬季在威尼斯。他的歌剧《阿格丽品娜》上演时大受欢迎，以致一共演出二十七次，这样多的上演次数是很不寻常的。

在意大利，亨德尔认识了很多当时一流的作曲家，其中有科雷利、斯卡拉蒂父子和维瓦尔迪。据说他曾与多梅尼科·斯卡拉蒂进行过比赛，在管风琴上，他远胜过多梅尼科，而在羽管键琴上两人得分相当。亨德尔在作曲上受到这些人中某些人特别是亚历山德罗·斯卡拉蒂的很大影响，后者热情、流畅的旋律风格后来成为亨德尔的样板。在这里亨德尔还认识了一些有潜力的庇护人，其中有几位是英国人，他们敦促亨德尔去伦敦，但是他接受的邀请却是来自汉诺威的选侯（Elector）。1710年离开意大利时，他去的正是德国北部城市汉诺威，在那里他被任命为选候宫廷的音乐总监。

伦敦：早年

亨德尔接受汉诺威职位的条件之一，是他要立即请假一年去伦敦访问。汉诺威的选候实际上是当时在位的年迈的英国女王安娜的王位继承人，当时双方可能形成一种默契，即当选候去伦敦继承王位时，亨德尔最终还要为他服务。亨德尔首先访问了英国的首都——伦敦，以奠定他本人在那里的地位。伦敦拥有兴旺的戏剧生活，但是歌剧尚未成为它固定的组成部分。只有为数不多的几部英国歌剧曾在这里上演过，有些意大利语的也不完全成功。英国的音乐权威们认识到，如果他们想听到他们曾在意大利和德国某些城市中听到的那些唱法，就必须在伦敦有一家意大利式的歌剧院。于是他们着手建立一家。当时所建的那家歌剧院至今仍然存在。

到1711年初，亨德尔完成了专门为伦敦写作的第一部歌剧《里纳尔多》。它获得了巨大成功，但也引起了争论——因为，虽然听众喜欢其中的歌唱、其音乐本身及剧场效果(这不仅包括转换场景的灵巧机械装置，还有在森林地带的一段情节中放出了一些活的飞燕)，但是一些伦敦的知识分子对这种剧场效果嗤之以鼻，并对这种让阉人歌手在英国演唱意大利语歌剧的做法采取了鄙视、抗拒的态度。

这年夏天亨德尔回到汉诺威，而且留下来待了一年多，这一年多他致力于为卡洛琳公主写作二重唱和器乐作品，并忙着学习英语。1712年秋，获准请“一段适当长的时间”的假期之后，他又回到伦敦。事实上此后他留在伦敦度过了他的余生。最初他住在著名的艺术赞助人勋爵伯灵顿的府邸中，在这里他结识了许多伦敦第一流的文学家。当他住在这里时，他又写了四部歌剧。他为了立足于英国的宫廷，创作了在圣保罗大教堂上演的庆祝《乌得勒支和平条约》而演出的《感恩赞与喜乐经》和庆祝女王安娜生日的颂歌。这些是在1713年完成的，在这年女王奖给了他丰富的薪俸。然而在下一年中，女王去世，汉诺威的选候——亨德尔的雇主——来到伦敦成为新国王乔治一世。有些故事说，因长期超假而感到尴尬的亨德尔是通过在一次水上宴会上为乔治安排一首小夜曲来求得乔治恢复对他的宠爱的。这种说法是不大可能的，因为就在到达英国的最初几天里，乔治就已经听到了亨德尔的音乐，并给他的薪俸增加了一倍。亨德尔可能从来就没有真正失去过皇家的宠爱。而为某次水上宴会写的音乐——据说是1717年举行的——留传至今，并且是他的为人们最喜爱的作品之一。这首《水上音乐》共有三段：一段是F大调，使用了圆号、弦乐及双簧管；一段是D大调，使用了小号；另一段是G大调，使用了长笛，基本上更类似室内乐风格。人们不妨推测：F大调用在皇家大型游艇驶向上游时，G大调用于国王宴饮时，而D大调嘹亮的小号则用于国王顺水而下回到威斯敏斯特时。这首乐曲借用了在法国特别受喜爱的宏大的典礼音乐

风格，基本上由舞曲组成。其中的一个例外是那一炫耀圆号及其以水面回响方式出现的号角华彩式乐章。

约在1717年，亨德尔担任了卡那封伯爵(后来成为钱多斯公爵)在伦敦近郊的乡间住宅的常驻作曲家。卡那封是新近富起来的贵族，拥有一个小型的音乐班子。亨德尔在这一称作卡农斯宫的乡间住宅一直呆到1720年左右，并在这里创作了宗教音乐和戏剧音乐作品。主要的宗教音乐作品是11首《钱多斯赞美歌》，它们在很大程度上继承了珀塞尔的传统，但带有意大利那种富于表情和多姿多彩的旋律风格。这些作品反映了当时英国国教的自信和面向世界的态度。不过，那两部戏剧音乐作品被证明有更重要的意义。其中之一是为《圣经》中伊斯帖的故事所谱写的音乐，事实上是亨德尔第一部英语歌词的清唱剧。另一部是《阿西斯与加拉蒂亚》，这是以神话爱情故事为基础的一部微型歌剧，剧中牧人阿西斯与神女加拉蒂亚相爱，巨人波吕斐摩斯因为嫉妒而杀死了阿西斯。可能是为几个歌唱演员和一个很小的乐队在树林、湖泊之畔的露台上演出而创作的，这一微型歌剧具有它独自的优美感和新鲜感。虽然使用了矫揉造作的田园剧程式，但表达的情感却真实、有力。前半部分基本上是阿西斯和加拉蒂亚的情歌，表现了亨德尔流畅而富有美感的旋律风格，并带有一些自然景像的愉悦感。阿西斯的“爱情在她的眼中闪耀”(见欣赏提示Ⅵ.G)一段典型地表现了他温柔多情的样子。

欣赏提示Ⅵ.G

亨德尔：《阿西斯与加拉蒂亚》，“爱情在她眼中闪耀”

戏剧背景：假面剧《阿西斯与加拉蒂亚》第一幕内容，是牧羊人阿西斯与神女加拉蒂亚充满诗意的田园爱情；第二幕是巨人波吕斐摩斯的侵挠和他杀死了阿西斯。“爱情在她眼中闪耀”是阿西斯在第一幕中唱的一首歌。

原文	**译文**
Love in her eyes sits playing,	爱情在她的眼中闪耀，
And sheds delicious death;	放射出令人陶醉欲死的目光；
Love on her lips is straying,	爱情在她双唇上游荡，
And warbling in her breath!	从她的气息中潺潺流出！
Love on her breast sits panting,	爱情在她的胸上喘息，
And swells with soft desire;	洋溢着柔和的欲望；
No grace,no charm is wanting,	无可挑剔的优美，无可挑剔的魅力，
To set the heart on fire.	让胸中燃起烈火。
Love in her eyes ... etc.	爱情在她的眼中……。

(歌词作者可能是约翰·盖伊或亚历山大·波普)

音乐：这首歌曲(降E大调，小广板)在双簧管、弦乐和通奏低音伴奏下由男高音演唱。乐曲是返始形式：即，第一部分——这里是最初四行歌词——在第二部分后完全重复一遍。开头有一个由乐队演奏的短小引子，歌唱者在进入时(第7小节)模仿了引子的旋律。轻快跳跃的节奏和优美的旋律充分表现了《阿西斯与加拉蒂亚》传统爱情田园剧的特点。男高音的阿西斯以一个精彩属调降B大调的收束句(“从她的气息中潺

潺流出”）结束了他的第一个独唱。乐队使我们回想起开头的一句，把音乐又带回了降E大调。此后，出现了一段持续不断的声乐旋律——注意双簧管上不时出现的模仿句、在歌词“陶醉欲死”上的停顿和在歌词“气息”上的华彩经过句——直到最后的收束。在第二段中，除了通奏低音乐器的伴奏外，乐队休止；然后音乐以C小调开始，在G小调结束（典型的设计），结束时使用并扩展了第一段的材料。然后是第一段的反复，这里，演唱者（如果他愿意的话），可以自由地对旋律加以发挥或增加装饰以加强旋律的感染力和表现力。

下半部分转入了悲剧，但不缺乏幽默：形状怪异的波吕裴摩斯在一支短小的高音竖笛伴奏下，唱出了赞美加拉蒂亚美貌的著名小夜曲“啊，比樱桃还红润”。在加拉蒂亚俯在阿西斯尸体上唱最后一歌时，高潮到来了。这时，在庄严的音乐声中，加拉蒂亚运用上帝般的神力把阿西斯变成了一眼清泉，这样阿西斯就将永远活下去，竖笛和低声部小提琴的轻柔、跳动的伴奏同时表达了加拉蒂亚情感的亲切和由阿西斯变成的“水晶般的清泉”的流动。

歌剧冒险

直到此时，伦敦的歌剧生活仍极不稳定，而且经营不善。一群贵族决定把歌剧生活置于一个更稳定的基础之上，同时为剧院的租用和演奏者、歌唱者、舞美人员以及作曲家等等的聘用提供资助并加以规范而成立了一个组织，而且还通过收取席位预订费来募集资金。这个组织叫“皇家音乐学园”。因有国王的赞助，所以可以使用“皇家”一词。被任命为音乐总监的亨德尔于1719年去欧洲的一些主要宫廷和歌剧中心审听歌唱演员并聘请那些他所需要的人。1720年，这一组织(虽名为“皇家音乐学园”Royal Academy of Music，但实际上是支持歌剧的机构——译注)开始运作。亨德尔的《拉达米斯托》是该组织在国王剧院上演的第二部歌剧。该剧获得巨大成功。

然而“学园”大的成功还未到来。亨德尔1719年为第二演出季聘请的一些歌唱演员来到了伦敦，其中最引人注意的是超级阉人歌手赛内西诺，他强有力的假声男声部嗓音使他成为重要英雄角色的理想演唱者。还有一位作曲家乔瓦尼·博农奇尼(1670—1747)被征募来帮助提供新的歌剧。他的歌剧至少与亨德尔自己的歌剧获得了同样成功。接着，在1723年一位新的女高音弗朗切斯卡·库佐尼来到了。她的杰出演唱技艺引起了轰动。在1724和1725年，亨德尔创作了一些他最好的歌剧音乐，尤其是在《朱利叶斯·恺撒》和《罗德林达》中。

我们不妨停下来探讨这前一部关于朱利叶斯·凯撒和他在埃及的活动的歌剧——可以把它作为巴罗克晚期正歌剧的一个实例。与这一类歌剧作品的大部分相同，这部歌剧几乎完全由咏叹调构成，在它们之间也穿插了一些宣叙调。在唱宣叙调时展开戏剧情节，而人物通过唱咏叹调表达他们的情感。大多数咏叹调是返始形式，在这些咏叹调中，在一个简短的中段之后重复开头一段(A—B—A)，而且在每一咏叹调结束后，演唱它的角色退场——部分是为了剧情不致于因为对他的喝彩而受到干挠，部分是因为他的咏叹调是这一场音乐和戏剧上的高潮。在《朱利叶斯·恺撒》中有六个主要角色：朱利叶斯·恺撒本人(由假声男高音演唱，赛内西诺)，埃及王后克娄巴特拉(女高音，库佐尼)，与克娄巴特拉争夺埃及王位的对手、她的兄弟托勒密(另一假声男高音)，恺撒的前罗马敌人庞培的寡妇科奈利亚(女中音)，还有她的儿子塞克斯图斯(男

假声女高音)以及埃及将军阿基拉斯(男低音——低声部通常留给军人)。剧情十分复杂:简短地说，它讲述克娄巴特拉与托勒密争夺埃及王位和他们谋求恺撒的帮助——托勒密通过背信弃义地谋杀恺撒在罗马的敌人庞培(然后，追求庞培的妻子)，克娄巴特拉则通过她的美色谋求恺撒的帮助。

音乐设计得非常细致以便于剧中角色保持他们相对的地位，下表列出了分配给每个角色的任务量。音乐还表达了它所描写的人物的特点。阿基拉斯，一个坦率的军人，最为简单，无论作为军人还是作为示爱者(他也为科奈利亚所吸引)都直接表现在他的举动中。托勒密残酷、狭隘和肆无忌惮的性格在他最后的咏叹调的乐队前奏曲中被十分巧妙地表现出来，它比其他任何地方更为生动，其中古怪的旋律(例Ⅵ.16a)似乎象征着他的阴险狡诈。科奈利亚代表了古罗马妻子的美德，忠实于留在记忆中的丈夫；塞克斯图斯则代表了忠诚儿子的美德，他一心想复仇。最为复杂的是恺撒和克娄巴特拉两个人物。恺撒以一首进入埃及的胜利之歌开始，接着是对托勒密的残暴及其认为杀一罗马人(例16b)可以得到恺撒宠爱的怒气的暴发:这种由男性的呼吸器官和胸腔在高音上唱出的音乐能够产生极大的力量。当时有人把赛内西诺的演唱描述成“声如雷鸣般”。

剧中人物	咏叹调	短曲	二重唱
恺撒	8	2	1
克娄巴特拉	8	1	1
赛克斯图斯	5	—	1
科奈利亚	3	2	1
托勒密	3	1	—
阿基拉斯	3	—	—



亨德尔大理石雕像。1738年，路易－弗朗索瓦·鲁比利亚克受托为沃克斯霍尔公园所作。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

恺撒的罗马人的高贵品格在他站在庞培的旁边向他以前的敌人致敬的一幕阴沉场景中被表现出来。这位谨慎的、足智多谋的军人还在另一首咏叹调中得到了描绘：在与托勒密相遇时，他把自己比作隐藏着不出声的猎人——圆号作为狩猎的乐器在乐队中把这一点表现得淋漓尽致，而且成为作曲家们为增加变化和色彩而使用的那种形象化描写的又一个范例。恺撒后来的一些咏叹调进一步扩展了人物性格——在发现自己被背叛并陷入圈套时他有一首激昂的、勇武的战歌，在以为失掉心爱的人的悲痛中有对安慰的祈求，还有最后的胜利之歌(因为在十八世纪歌剧中都有好的结局，而且恺撒与克娄巴特拉最终结合：这当然不是历史的真实)。

亨德尔对克娄巴特拉性格的刻画也毫不逊色。她以一组兴高采烈的、顽皮的咏叹调开始，表现了她是一位野心勃勃的年轻妇女(例16c是其中第三首

例Ⅵ.16

a.

Allegro

小提琴

通奏低音

x

y

b.

Allegro

恺撒

Em - pio, dí-rò, tu sei, to - gli-ti a gli occhi miei, sei

通奏低音

Vns.

tut - to cru-del - tà, sei tut - to cru - del - tà,

sei tut - to cru - del - tà.

c.

克娄巴特拉

Tu la mia stel - la se - i, a - ma - bi - le spe - ran - za. a - ma - bi - le spe - ran - za,

通奏低音

b 你这邪恶的人，你这残暴的人，告诉你，赶快从我眼前走开。

c 你是我的星星，宝贵的希望。

d.

长笛
小提琴

克娄巴特拉

Pian-ge-rò, pian-ge-rò la sor-te mi-a,

通奏低音

si cru-de-le a tan-to ri-a, fin-chè vi-ta in pet-to av-rò

d 只要我胸中有口气，我将为我如此残酷的、多舛的命运而痛哭。

的开头)。在第二幕中的开始，她假扮一个婢女，试图引诱恺撒，她在这里显示了其性格中放荡的一面，亨德尔以通过特别华丽的伴奏，通过使用一架竖琴、一个短双颈琉特琴和一个维奥尔琴及增加由弦乐组、双簧管组和大管组成的乐队的厚度和色彩来强调这一点。这时，随着爱情的开始，她的情绪变得更为强烈。当她认为恺撒已被杀死时，她深切动人地向恺撒表示了哀悼(例16d)。后来，在被她兄弟囚禁时，她以真正悲剧的方式哭诉她的命运，亨德尔在这里也以一种不寻常的方式使用了返始形式的咏叹调，使中段成为一阵怒气的暴发和决绝的表白。她最后一个咏叹调，演唱于被恺撒解救并与他约定终身之后，使人想起她前面的一些咏叹调，带有一种表达她增长了才干的新气息。

亨德尔的歌剧不是都与《朱利叶斯 · 恺撒》在音乐上同样丰富多彩或在戏剧上同样使人信服。皇家学园在不断地上演亨德尔的那些歌剧，但它也在不断地赔钱，而且终于在1728年关闭。这个学园过去曾有一些错误的判断，例如对另一位女高音演员福斯蒂娜 · 博多尼的聘用，这事导致了内部纠纷并最终导致两位女士在舞台上很不体面的打架。同时，亨德尔也一直活跃在其他领域里：1723年为乔治二世将于1727年在英国举行的国会加冕礼写作了四首赞美歌(其中一首是《牧师扎多克》，从那以后英国每逢加冕礼都用此曲)。在1923年这一年，亨德尔还入了英国籍。

不过，歌剧仍然是他最重要的创作体裁。亨德尔和皇家学园的剧院经理决定由他们自己上演歌剧，并在再次去欧洲大陆寻找歌唱演员之后于1729年末开始。他们取得了有限的成功，有几部歌剧失败了，而且新找来的歌唱演员并不十分使听众满意。不久，一个叫作贵族歌剧团的竞争对手成立(由一群贵族管理)。伦敦原本就没有能力支持一家歌剧团，但从1733年起它不得不支持两家歌剧团。因此到1737年两家歌剧团均遭垮台，就不使人感到意外了。自皇家学园关闭到这时，亨德尔已经创作了不少于十三部的新歌剧，其中包括了他的一些最佳作品——著名的有《奥兰多》和《阿尔辛那》，



亨德尔的歌剧《弗拉维奥》中的一个场景。图中画的是贝伦施塔特(右)，赛内西诺(左)和库佐尼。雕刻画的作者是J.范德尔班克。

它们不像学园的那样歌剧是建立在英雄主题上而是建立在巫术故事上的。它们以中世纪文学为基础而非根据古代的历史或神话。亨德尔对歌剧的兴趣——或者是他对能够成功地继续写作歌剧的信心——似乎在十八世纪三十年代逐渐失去了，在又写了四部歌剧之后，他最终从1741年起完全放弃了这一形式。与此同时，他已经有了开辟新的创作道路的好想法。

转向清唱剧

如我们所见，早在1718年亨德尔已经写过两部英语歌词的戏剧作品。写这两部作品的因由，到十八世纪二十年代已成过去，这两部作品因此也被搁置一边。不过1732年，《爱丝苔尔》这部清唱剧(1718年作)由亨德尔的朋友们私下在伦敦的一家大饭店中上演。接着另一群与亨德尔没有关系的人也宣传要上演这一作品。当时没有版权法，亨德尔本来不可能阻止他们的演出，但他能够——而且做到了——反击，即他自己举行一次演出，在演出时增加额外的音乐，这样他的演出就会看起来最新而且最有权威性。然而伦敦的大主教禁止他在舞台上表演这一故事。稍后，《阿西斯与加拉蒂亚》也遇到同样的情况——他的对手们上演了一次这部清唱剧，亨德尔同样通过增加额外的音乐加以反击，但这次未在舞台上演出。

这些作品的成功使亨德尔对他的未来产生了新的想法。1733年在不允许演出歌剧的四旬斋期间，他上演了他的根据圣经故事写的一部新的清唱剧《德博拉》；这年夏天，

他在牛津上演了《阿西斯与加拉蒂亚》和另一部新的清唱剧《阿塔利亚》。在1735年的四旬斋期间，他在伦敦举办了一次清唱剧节，并且在幕间休息时自己演奏了管风琴协奏曲。这是一种全新的样式，在十八世纪三十和四十年代亨德尔(然后有几位英国作曲家)曾为这种形式创作了一套曲目。亨德尔自己的协奏曲以辉煌、壮丽著称，他的亲自演奏吸引了更多观众。

在十八世纪三十年代，随着对歌剧兴趣的减弱，亨德尔愈来愈转向其他大型声乐形式。有为德莱顿诗歌谱曲的音乐颂歌《亚历山大节》，有戏剧性的《扫罗》、合唱史诗《以色列人在埃及》、两部新写的清唱剧和在1740年为米尔顿诗歌谱曲的《快乐的人，幽思的人》(The cheerful man and the thoughtful man)。这些作品毁誉参半。在这一时期前后，他还写了大量的器乐作品，其中一些较早的作品已经由伦敦一流的出版商约翰·瓦尔什收集并出版发行，现在亨德尔又增添了一些他最优秀的这类作品，其中包括一组原本为清唱剧音乐会使用的十二首弦乐协奏曲Op.6。这些作品与巴赫的协奏曲是巴罗克协奏曲曲目中的一对顶峰。亨德尔的协奏曲在形式和风格上不像巴赫的协奏曲那样始终一贯和精于设计。亨德尔在作曲上则较为粗放，更多依赖于他乐思的引人入胜、他的旋律才能和他音乐的绝对新颖与富于变化。他的协奏曲有些包含舞曲乐章，有些包含精致的赋格，有些使用了大型的利都奈罗乐章，有些则是带有伴奏的精美旋律。

1741年，亨德尔应邀去都柏林为那里的慈善事业举办音乐会并为此准备了两部新作品。一部被他称作“宗教清唱剧”即为人们所熟知的《弥赛亚》，另一部是根据米尔顿的诗歌谱写的《参孙》。11月亨德尔到达那里并举行了两场音乐会，获得巨大成功。高潮是在1742年2月13日《弥赛亚》的第一次演出，剧院座无虚席，事前女士们被要求穿不带藤圈撑起的裙子，男士们不得佩剑，以便容纳更多的人入场。一位记者曾写道:“对那怀着钦佩心情的挤满剧场的听众来说，找不到词语来表达这部作品所提供给人们的愉悦。最崇高、最庄严和最动人的词句的宏伟、壮丽和婉转，使陶醉的心灵和耳朵感到万分激动和痴迷”。

《弥赛亚》不仅已经成为亨德尔作品中最著名、最受人喜爱的作品，而且已成为英语世界中最著名、最受喜爱的合唱作品。亨德尔在1741年夏季创作这部作品的六个星期，正是他灵感最旺盛的巅峰时期。他从朋友查尔斯·詹农斯所整理的人们所熟悉的《圣经》词句中发现了新的刺激，这不仅使他回想起了祖国德国的受难曲音乐，而且想起了他曾为意大利诗歌谱写的优美旋律(有些合唱使用了他以前为意大利语爱情二重唱谱写的音乐)以及他通过珀赛尔从英国传统中继承的宏伟的合唱效果。《弥赛亚》也充分呈现了亨德尔的戏剧感，如在宣告基督降生的音乐(有远处的小号和犹如天使组成的唱诗班的效果)和在受难音乐的戏剧效果中，尤其是在那一最著名的乐段“哈利路亚”所表现的庄严、伟大中。对此，亨德尔曾说，在写这段音乐时，他看到了“坐在宝座上的伟大上帝和随从他的所有天使”(见欣赏提示VI.H)。

欣赏提示VI.H

亨德尔:《弥赛亚》(1742年作)中“哈利路亚合唱”

原文	**译文**
Hallelujah!hallelujah!	哈利路亚!哈利路亚!

For the Lord God omnipotent reigneth	赞美上帝无限权威的统治
The Kingdom of this world is become	这个世界的王国已成为
the Kingdom of Our Lord	我们上帝的王国
And of his Christ.	也是他的基督的。
And he shall reign for ever and ever	他将永远永远统治下去
King of Kings and Lord of Lords	王中之王，主中之主
And he shall reign for ever and ever	他将永远、永远统治下去
Hallelujah!Hallelujah!	哈利路亚！哈利路亚！

这一合唱是亨德尔的最著名作品。它结束了《弥赛亚》三个部分的第二部分。他的充满活力和欢呼气氛的合唱风格在开头的音乐、反复强调的“哈利路亚”中充分展现出来(例i)。一个新的乐思导入了歌词“赞美上帝无限权威的统治”(例ii)并被处理成与高呼的“哈利路亚”的对位。

这段音乐收束于主调D大调，然后一段较平静的和声的合唱(“这个世界的王国”)开始了，但它的平静保持不久。接着是为歌词“他将永远永远地统治下去”谱写的赋格(例iii)。但是亨德尔很少让赋格在欢腾的或戏剧性的乐段中继续下去，在这里他让上边的声部逐步沿音阶上行，保持着每个音的时值(王中之王，主中之主)，同下边的声部捶击般地连续唱出“永远永远，哈利路亚”。所有这些材料被一同用来提供一个高潮并随着乐队中的小号开始愈来愈突出，对信仰的肯定由此表现得极为彻底。

例 i

Allegro

Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah

For the Lord God om - ni - po - tent reign - eth

And He shall reign for

T.
B.

And He shall reign for ev - er and ev - er, for ev - er, and

ev - er and ev - er

ev - er, and. He shall reign

回到伦敦，亨德尔这时似乎已经有了对他未来活动的清晰景象。歌剧这时已被他抛在脑后，他的主要活动是在科文特花园剧院举办清唱剧和类似作品的演出季。这时，他写音乐主要不是为一小群继承了财富、土地和称号的贵族阶级，而是为人数更多的中产阶级，这部分是由于新的商业和工业活动——它们已经使伦敦成为世界上最大、最热闹、最繁荣的城市——产生的中产阶级公众渴望分享上层社会的文化乐趣，同时也受到当时宗教精神的影响，即中产阶级要求他们的消遣和乐趣得到“改进”。

在1743年四旬斋期间，亨德尔上演了他的《参孙》(在都柏林他没有上演这一作品)，获得巨大成功。继此上演的《弥赛亚》则遭到失败——在剧场里演唱圣经词句使很多人不悦。只是到了1750年，亨德尔在一家小教堂内为慈善事业演出了这一作品后，它才开始在伦敦流行。清唱剧演出季继续举行。在几次演出季中，亨德尔进行了实验——1744年他上演了《赛墨勒》，该剧不是一部清唱剧而更像一部歌剧，题材取自古典神话中的爱情故事，歌词为英语，有一些清唱剧式的合唱而且没有舞台表演。这部作品失败了，新的观众从中找不到他们正在寻求的道德上的任何教益。下一个演出季演出的另一部古典题材剧《大力神赫尔克利斯》也同样失败了。这两部作品都属于亨德尔最优秀的作品之列，前者是由于它对性爱的生动描写(著名的“无论你走到哪里”一段即出自这部作品)，后者是由于它对妒忌的有力刻画。这两部作品在亨德尔时代都不受人喜爱，只是到了近世才开始为人们所欣赏。

在他活着的时候，亨德尔的清唱剧最为人们赞赏的除《扫罗》和《参孙》外，还有《犹大·马加比》——一部鼓动人心、威武雄壮的作品，这部作品紧紧抓住了1745年詹姆斯党起事时期的民族情绪。在其他的清唱剧中，特别精彩的是《所罗门》，它以合唱和器乐两方面写法的丰富多样而著称。他还有惟一一部以基督精神为主题的清唱剧《西奥多拉》，但反映冷淡。面对空空如也的剧场，以具有面无表情的幽默而著称的亨德尔对来安慰他的朋友说：“没关系，这样音乐听起来才更好”。

每一部清唱剧，从音乐—戏剧的角度来说，都在述说一个故事，而且通常是《圣经》上有名的故事。每一位歌唱演员演唱一个特定的角色，例如在《扫罗》中，犹太王本人是男低音，他的儿子约拿单是男高音，大卫是高男高音。合唱队可以担任不同的角色：有时他们代表一支军队或一群平民大众，有时他们仅仅从局外观察者的角度对事件进行评论。在《伯沙撒王》中，合唱队以巴比伦人的合唱开始，在他们第二次出现时发表了总的评论，第三次出现时则是代表被囚的犹太人，后来又扮演波斯军队。亨德尔在这些情景中非常注意提供不同类型的音乐以表示不同群体的特点。例如在《西奥多拉》中，罗马人的合唱曲调优美、节奏鲜明，而基督徒的合唱则使用了庄重严肃的对位手法，但其中很多合唱都是在风格辉煌、生命力旺盛的赞美上帝的歌唱中进入高潮，虽然受到当时圣公会教堂仪礼音乐的影响。如在歌剧中一样，主要情节都是借宣叙调来表现，这里的宣叙调当然是英语歌词(新观众期望听到他们自己的语言以便充分理解它)，而咏叹调则被用来表达人物的情感。虽然清唱剧在舞台上从来没有表演动作，但是亨德尔的清唱剧也从戏剧的角度做了考虑：为使最初的观众听懂演唱内容而提供专门印制的剧词甚至舞台说明。

亨德尔最后一部圣经题材的清唱剧是1751年创作的《耶夫塔》。在写这部作品时，他的视力开始衰退。在总谱一处的合唱“啊，主啊，你的法令如此隐秘。一切都不让凡人看到”一段，他在谱页的边缘上记下了由于眼睛看不清他不得不停下来的话，虽

然他能够继续再写下去。到了1751年，他双目失明。但他仍继续出席剧场的演出，甚至能够演奏管风琴协奏曲——最初他依靠记忆，但是后来不得不即兴演奏独奏乐段，以向乐队暗示什么时候他们应该进入。

关于亨德尔有许多令人不解的事情。一件是关于他私生活的。他一生从未结婚，但据说他与一些女乐师有私情。不过，从那个充满闲话的时代却没有传下来关于他的什么丑闻。更为困扰人的另一件事，是他的“借用”(borrowings)。他常常在后来的作品中重复使用他以前的音乐。例如在他初到伦敦匆忙完成的《里约尔多》就编入了他意大利时期作品的一些东西。另外他还使用其他作曲家的音乐——凯泽尔、穆法特、泰勒曼，甚至更年老的如卡里西米等人的作品。一般他都是改编或重写他所使用的音乐，而且几乎总是加以提高并加上他自己的特点。他是经常地、广泛地而且一生都在“借用”音乐。有时，在收到从国外买来的乐谱的几个月内，他便把它的乐思运用到自己的作品之中。很明显，所有这些都存在着欺骗性和道德上的欠缺，然而闪耀在他整个音乐中的个人特色、雄伟和正直却对此作出了它们自己的回答。

无论如何，亨德尔受到了解他的人们的极大尊敬。他是一个脾气急躁的人，但非常机智，“在言谈举止上激烈、草率而且专横，但完全不存恶意”，一位当时的记者曾这样写道。他食欲旺盛，非常贪吃。年轻时他在庇护人家中举行的私人音乐会上演奏，但渐渐地他退出，转而去过一种较为隐居的生活。他大量地练习羽管键琴，据说他的羽管键琴上的琴键都被磨出了洞。他拥有一些朋友并有时去乡村看望他们。他伦敦的朋友大都是中上层阶级而不是音乐界的同行。在晚年，他从他靠近布鲁克大街的住宅去汉诺威广场的圣乔治教堂定期做礼拜。亨德尔于1750年4月去世，享年七十四岁。伦敦有三千人参加了他的葬礼，他被埋葬在西敏寺。

第七章　古典时期

“古典的”是一个用滥了的词。即使在使用得恰当时，它也含有几个不同但有联系的意义。现今，主要的误用是与“流行音乐”相对而言时，“古典音乐”一词用来包括所有类型的“严肃音乐”，不管是哪个时代、为何目的而创作的音乐。在这里，我们使用这一词是指大约从1750年到贝多芬逝世的1827年这一时期的音乐。

古典主义

为什么是古典的?严格地说，这个词只适用于古希腊人和古罗马人，因为古希腊和古罗马的文学艺术经典(classical antiquity)是两个最伟大的西方文明。从那时以来，许多时代都回过头来把目光投向“古人”，并试图借用古人文化中最好的东西。正如我们已看到的，在文艺复兴时期，然后又在巴罗克的初期，人们这样做了。但是在十八世纪中期，特别是通过考古的方式，人们才真正开始重新发现了古希腊和古罗马的文学艺术经典，并逐步建构起一幅新的画卷。这幅画卷描绘出以新发现和新发掘出来的希腊及意大利南部的寺庙为代表的质朴、宏伟、宁静、优雅和力量。例如1748年发现的庞贝废墟，为了广为传播，画家们画它们，雕刻家们复制它们，理论家们研究设计它们的原理。历史学家和美学家们——最著名的是德国人J.J.温克尔曼(1717—1768)——他研究并赞美这些古代经典作品，而且提出要把它们作为他们自己时代的样板。创造性的艺术家们也很快跟了进来，例如乔舒亚·雷诺兹爵士(1723—1792)强调绘画的最高成就，依靠的是采用古希腊或古罗马的题材和对英雄人物或受苦难的人们的表现。这是一个同样被法国大革命时期官方画家雅克-路易·大卫(1748—1825)在他的绘画中所遵循的原则。雕塑家也是如此，如安东尼奥·卡诺瓦用古希腊和古罗马的雕塑人像作为他们新时代男女雕塑像的基准。古希腊和古罗马的历史、神话和哲学开始越来越有影响，这一点反映在那一时期人们对以古代题材为背景的歌剧剧情的喜爱和对剧情中古代美德的认同上。

由于把美德与古文明联系起来，人们一直把由此而产生的“古典的”一词看作含有最佳样板的意思。说某物，无论一首诗还是一辆汽车，凡是“古典的”，这就暗示它是同类中一个被赞美、称羡并适合于做样板的范例。我们还往往使用这一词暗示设计上的某个方面，例如“古典的比例”这一说法，它意味着各种自然匀称的比例，遵循一种公认的不过度、不标新立异的适中原则。正是对“恰当的比例”(just proportion)和自然匀称的认可，才勾勒出古典时期音乐的一个重要特征。这是一个实际上所有作曲家都在探讨有关音乐基本概念的时代：各调之间平衡的概念，让听众清楚地感到音乐的走向；各段之间平衡的概念，以便听众能够把握一首作品的正确方向并对所期待的音乐有一个清楚的了解。由于作曲家可能通过变换作曲方法或音乐工作原理而非通过匠心独运和积极进取来吸引或打动听众，所以其作品可能较少独创性。

可以这样说，在音乐上没有“古典时期”，只有“古典风格”，即海顿、莫扎特和贝多芬的杰作所经常使用的风格。从“最佳样板”的角度来说，这只说对了一半。然



维也纳圣迈克尔广场，右前方为伯格剧院，其后为西班牙骑术学校。舒茨所作雕刻画(1783)。

而这三人所采用的风格并非他们的独创，在这同一时期，其他人的作曲风格基本相同，而且都吸收了同样的传统。我们在下面将研究古典风格与巴罗克后期巴赫和亨德尔风格的不同之处。
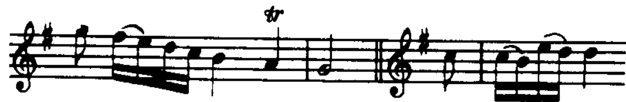
洛可可，华丽风格

巴罗克时期与古典风格时代之间存在着很多中间阶段。像使用"巴罗克"一词那样，对于这些中间阶段，音乐史家曾从其他学科找出一些词来形容它们。其中一个词是"洛可可"，美术史学家曾经用于十七世纪后期和十八世纪初期法国装饰作品的一个词。那一时期法国建筑艺术中的简朴有力的线条开始被"贝壳纹样"(shell-work，法语为rocaille)打破或柔化，并由此发展出一种新的生动如画、优雅而富于幻想的风格。像法国其他方面的文化和趣味一样，这种风格很快传遍了整个欧洲。在德国南方和奥地利它尤其受到喜爱。试图在音乐与其他艺术之间画上等号是危险的，但是(例如我们在上一

章中讨论库普兰时所看到的)在音乐上同样出现了对较长线条的柔化和对优美、精致的细部逐渐增长的兴趣。虽然有所不同而且稍晚(在意大利，那不勒斯作曲家的轻柔的旋律代表了这种柔化)，但这种柔化在德国、奥地利和意大利也显示了出来。洛可可风格虽然在音乐史上不是一个主要的发展阶段，但它是巴罗克庄严、宏伟风格被柔化的征兆，是巴罗克风格将被一种新的风格代替前的必要的柔化。

来自法国的另一个词是“华丽的风格”(galant)，它在古典风格的发展中具有更加广泛的含义。在最简单的含义上，它意为“华丽”(英语gallant)，但被用于艺术方面时，它的含义要比这丰富。它最主要的含义是暗示愉快的感觉，一种相当直接、很容易感受到的愉快: 感官的愉快，远不是道德的提升或更深层次的艺术上的满足。“华丽风格”还含有某种优美感和世俗性的意思。在音乐上，“华丽风格”具有一系列意义。它首先意味着一种摆脱了对位复杂性的流畅的旋律风格。为了在最有利的条件下听到华丽旋律，华丽旋律一般要配以轻柔的伴奏，通常是一件通奏低音乐器(如羽管键琴)奏出固定的或变化缓慢的、不会分散听众对旋律的注意力的低音声部。华丽旋律的理想介质在康塔塔或歌剧歌曲中是歌唱的人声(爱情的歌词更好)。作曲家以简单的、规律性的乐句构成华丽旋律，乐句依照可以预知的方式进行相互问答，歌唱者则极富表情地婉转地演唱这一旋律。另一种普遍使用的介质是长笛(与较老式的、声音较枯的竖笛形成对比)，长笛以其声音优美并有细微的层次而特别受到珍爱。“华丽风格”一词还可能含有使用了舞曲节奏的意思(在巴赫和其他作曲家的键盘乐器组曲中，附加舞曲乐章被称为“华丽曲”)。它也常常表示使用了若干老套子的旋律乐句，犹如姿势优雅的鞠躬或屈膝礼(见例Ⅶ.1)，而且音域总是很窄。
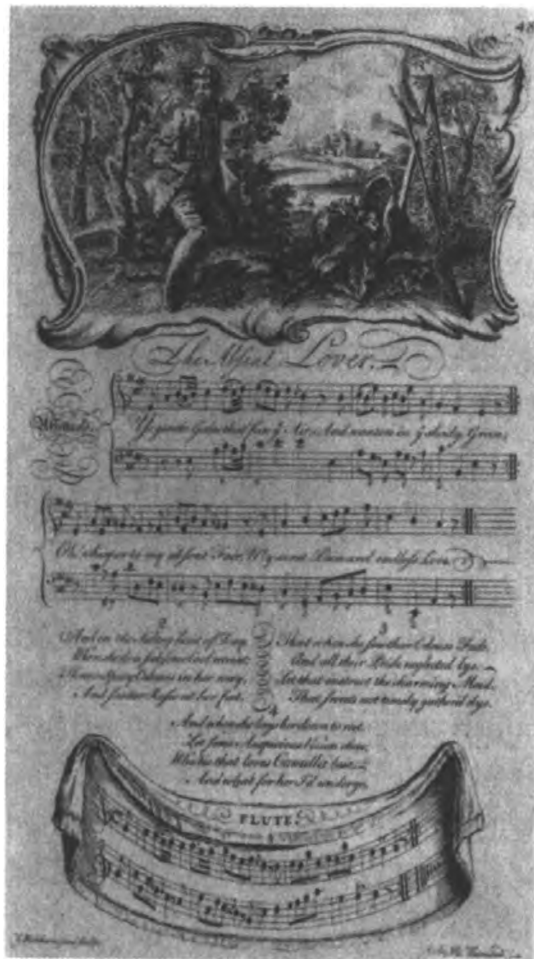
例Ⅶ.1



“华丽”一词被用于音乐是在1700年后不久。它所形容的风格在十八世纪二十年代开始为人们所接受，不过，到了这一世纪的中期它才成为占主导地位的风格，这时巴赫和亨德尔一代成为过去，新的一代已占据了重要地位。到了这时，巴罗克时期大师们富有推动力的能够授予乐曲生命力的低声部旋律线，正在让位于较缓慢的为它们上边进行的旋律作伴奏的东西。巴罗克时期对赋格写法的爱好，正在让位于一种这样的写法：最高声部旋律线最为流畅自如，最低声部次之，中间二个声部则似乎被淹没其中。巴罗克时期长长的而且通常是参差不齐的乐句正在让位于较短的通常为二或四小节的乐句。在这样的乐句中，听众听到它的开头即能预感到它的结尾。

启蒙运动

造成这些音乐语言发生改变的原因是什么?一个主要的原因是社会思潮在变化，出现了所谓的启蒙运动。十八世纪上半叶，紧随英国的牛顿和法国的迪卡儿的科学发现之后，哲学发生了重大的变革：理性主义和人道主义理想逐渐占据显著位置，神秘主义和迷信渐渐消退。把文化扩展到普通人——即不仅包括过去独占文化的贵族，而且也要包括中产阶级——是启蒙运动的目的之一：人类生活应该用艺术加以丰富。于是，我们发现在十八世纪初期有各种形式的歌剧兴起，不仅有用别国语言在私人剧场演出的，还有用本国语言在公共剧场演出的。在法国，以普通人的朴实故事为剧情、歌曲中穿插对白的一种称作“法国喜歌剧”的形式，在十八世纪二十年代中期巴黎的“集



乔治·比克汉的《音乐演艺者》(1737—1739)中的歌曲《心不在焉的情人》。

市剧院”坚定地问世了，它吸引的公众要比它大胆闯入宫廷歌剧院(它曾有这个可能)要多得多。在伦敦，在意大利歌剧受贵族听众欣赏的同时，从三十年代以来中产阶级听众就特别喜爱带有对白、音乐简单悦耳的轻歌剧。这些轻歌剧不仅在伦敦上演，而且遍及全英国。在德国，这类英国歌剧在这一世纪中期被翻译成德语并在柏林和汉堡上演，激起了德国本土形式的歌唱剧(Singspiel)的发展。在意大利，这一世纪初叶那不勒斯、威尼斯和其他一些大城市也出现了一些喜歌剧的新形式，它们多半是用方言演唱，以其大众题材和动人的旋律吸引了那些对古典、神秘的歌剧人物以及它们的音乐不感兴趣的公众。

歌剧只是展示了这次文化扩张的媒介之一。音乐出版也是在这些年里才成为一个真实的行业的，这使得普通人能够买到乐谱并在家里演唱或在乐器上演奏它。由于乐器制造技术的发展，普通人这时都能买得起它们了。对年轻的女性来说，能演奏乐器特别是能演奏羽管键琴或钢琴，已成为她们的一项重要社交才能。另外受喜爱的乐器长笛和小提琴则仍然是男性独占的天地。十八世纪有无数私人教师招收了学习这些乐器的学生。为家庭需要写作音乐的作曲家们积极使他们的乐曲变得容易演奏，而且演奏起来饶有兴味。这是上面讨论的旋律样式趋向规整的一个因素。同时这也助长了业余爱好者学唱他们在公共娱乐场所听到的乐曲：最新歌剧中的《最受喜爱的歌》歌集(在伦敦，还有那些在著名露天娱乐园演唱的歌曲)在听众记忆犹新时就得以出版销售了。

吸引新听众的不仅是歌剧。众所周知，音乐会生活是在十八世纪开始的。在更早的时代，器乐主要用于宫廷中的演出，或者用于一些有身份的业余爱好者在他们家里的演奏。这时，一个新的现象出现了。一些团体，常常是既有业余爱好者也有专业人员，他们联合起来举行音乐会借以自娱(或为了生活)并供来听的人们欣赏。在一些大城市，那里有较多的专业人员经常举行管弦乐音乐会。伦敦和巴黎领头，其他城市连忙跟上。宫廷管弦乐队的音乐会常常向花钱的公众开放。十八世纪后期，音乐会生活发展迅速。游历在外的演奏名手们从城市到城市不断组织音乐会，同时地方上的乐师们每年也举行“公益音乐会”(他们从中取得收益)。管弦乐队作为一个实体开始稳固地成形。公众到音乐会去听音乐的想法是新颖的，因此也就需要有新颖的作曲方法。音乐作品比过去以往任何时候更需要有合乎逻辑的可感知的外形，以便能勾起并保持住听众的注意力和兴趣。作曲家们站起身来应付这一挑战。这一时代最伟大的三个人是海顿、莫扎特和贝多芬。

歌剧

十八世纪中期在整个欧洲被认为最高级的一种音乐样式是意大利歌剧。意大利所有的大城市都有歌剧院。但是在阿尔卑斯山脉以北还有更多的地方也在上演意大利歌剧，例如在维也纳。在很多德国宫廷(如慕尼黑、斯图加特、德累斯顿、柏林的那些宫廷)，在伦敦，甚至远在华沙、斯德哥尔摩和圣彼得堡(现列宁格勒)，这一艺术形式的最优雅最精致的音乐体裁也受到了赞美，有时人们还过于沉湎其中。在戏剧和歌剧上有着使用法语传统的巴黎，试图拒绝意大利歌剧，但这里也有意大利歌剧的支持者，这些支持者声称意大利歌剧优于法国歌剧。

在上一章中，当审视亚历山德罗·斯卡拉蒂、佩尔格莱西和亨德尔等人的音乐时我们看到了那种广泛上演的歌剧。这种正歌剧(opera seria)在十八世纪中期伴随着作曲家，如约翰·阿道夫·哈塞(1699—1783，德国人，活跃于那不勒斯、威尼斯、德累斯顿和维也纳)，尼科罗·约梅利(1714—1774，活跃于斯图加特、那不勒斯和意大利北部)和托马索·特拉埃塔(1727—1779，活跃于意大利全国)等人的作品的问世开始兴盛。这几位作曲家和其他很多作曲家通常都为当时的第一流歌剧脚本撰写者、神父兼诗人彼得罗·梅塔斯塔西奥(1698—1782)的极为优雅并具有高度专业性的歌剧台本谱过曲，给歌剧华丽音乐带来了新的、优美的旋律风格。他们的歌剧几乎全部由咏叹调(在演唱中角色表现情感)组成，中间由宣叙调(演唱时表演剧情)联接。在崇尚演唱声音优美、有力而且歌唱家所得报酬如同今天的流行音乐歌星一样丰厚的时代，作曲家们都愿意向歌唱家提供他们所想要的音乐。

格鲁克

克里斯托弗·维利巴尔德·格鲁克在这类歌剧的“改革”中具有特别的重要性。格鲁克1714年生于德国南部，靠近现今捷克的边界。他最初在布拉格学习(最近的城市)，然后去维也纳(奥匈帝国首都)学习，最后是在意大利学习。他曾在意大利工作过，后又在伦敦工作过一段不长的时间，但主要是工作在维也纳。在维也纳他进入了知识分子圈，这个圈子中的人明显地对现有艺术形式感到不满意——典型的启蒙运动思想。他们要求更朴素更真实地反映人类的情感，而且以更有意义的方式来描写人类的同情心和感受力。在伦敦，格鲁克见到过以能打动听众情感而知名的演员大卫·加里克。在维也纳他认识了一位热心于推广与装饰性芭蕾相对的“情节性芭蕾”的芭蕾舞蹈设计者安吉奥利尼，还认识了诗人拉尼埃罗·德·卡尔扎比尼。卡尔扎比尼认为，歌剧应该建立在自然地表现人类情感而不是建立在梅塔斯塔西奥传统的那种夸大虚饰上。在维也纳，他还通过宫廷人士接触到了法国的音乐－戏剧传统。

克里斯托弗·维利巴尔德·格鲁克 作品

1714 生于埃雷斯巴赫；1787 死于维也纳

歌剧(40 余部)：《阿尔塔瑟斯》(1741)，《奥尔菲斯与尤丽狄茜》(1762；法语修改本1774)，《不期而遇》(1764)，《阿尔切斯特》(1767；法语修改本1776)，《帕里德与爱莱娜》(1770)，《伊菲姬尼在奥利德》(1774)，《阿尔米德》(1777)，《伊菲姬尼在陶里德》(1779)

芭蕾舞剧：《唐璜》(1761)

歌曲　宗教声乐作品　室内乐



格鲁克的歌剧《奥尔菲斯与尤丽狄茜》第一版卷首插画(1764，巴黎)。

那时看起来几乎是命运之神选中格鲁克去把上述几条线连结在一起而创作出一种新型的歌剧并以此反映这变化的时代。而事实上，是他自己的音乐才能——还有其才能的局限——把他指引到相同的方向。他不是一位流畅的旋律作曲家或一位和声手段丰富的作曲家，但他有一种利用简单方法创造强烈气氛的才能。他的第一部“改革性”的作品是舞剧《唐璜》(1761)。翌年，他的歌剧《奥尔菲斯与尤丽狄茜)问世，此剧对奥尔菲斯用其音乐从阴曹地府中救回他死去的妻子尤丽狄茜以及随后不顾诸神们的告诫而禁不住回头看她时又失去了她的故事作了新的处理(在这一版本中，尤丽狄茜第二次被救回。十八世纪的人们厌恶不幸的结局，相信美德一定会得到好的回报)。

上图　伦敦最著名的娱乐公园沃克斯霍尔公园。水彩画，作于1784年。作者为托马斯·罗兰森。伦敦维多利亚与艾伯特博物馆藏。



右图　一次宗教康塔塔的排练(见63页)：水粉画，作者佚名。见于一本家庭画册，纽伦堡日耳曼国家博物馆藏。

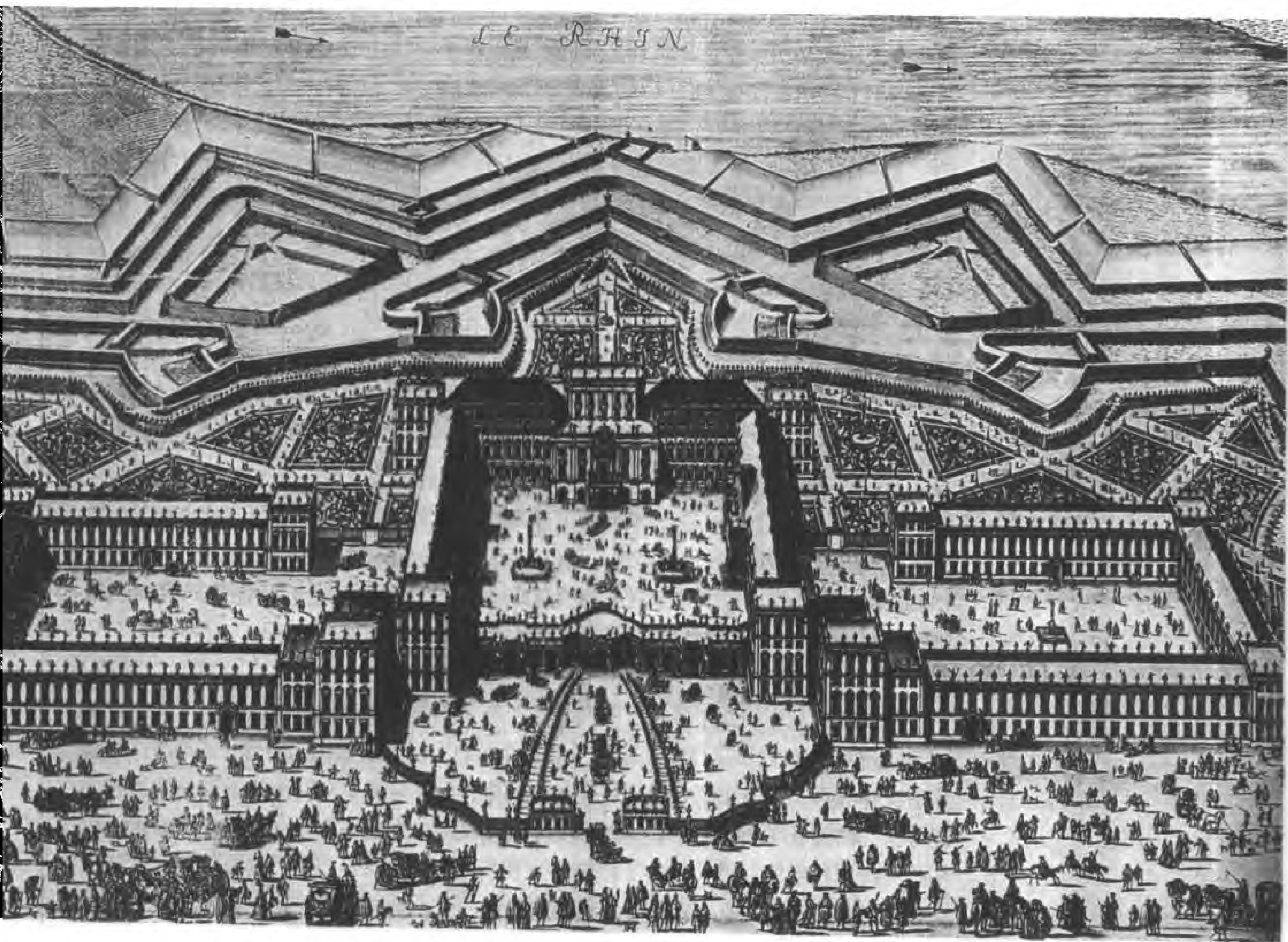
曼海姆乐派

出了所谓的“曼海姆火箭”（一种陡峭上升的乐句）和所谓的“曼海姆叹息”（一种逐渐下落的乐句）。他那些热烈快速的乐曲和亲切缓慢的作品可能只是为一支技艺高超的乐队创作的。一位评论家给曼海姆乐队起了一个雅号，叫作“将军队”。事实的确如此，它几乎所有的成员(大部分来自波希米亚)都是有才能的作曲家，他们为自己写音乐并知道如何利用他们的特殊能力大胆地创造新的效果。当时有人写道：“世界上没有任何弦乐队超过曼海姆乐队。它的forte(强)是一声霹雳，它的crescendo(渐强)像大瀑布，它的diminuendo(渐弱)犹如清澈的溪水潺潺流向远方，它的piano(弱)则仿佛是春天的气息。这个乐队的演奏家把他们的方法带到了巴黎，其中许多人在那里经常登台，而别的演奏家一般要到曼海姆来听他们的演奏。由于施塔米茨是一位天才的组织者、作曲家和教练，所以他的标准和风格对整个欧洲的音乐都产生了影响。

巴赫的儿子们

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫六个儿子中的四个获得了作曲家的声誉。最富有天赋的据说是他的长子威廉·弗里德曼·巴赫(1710—1784)。他曾担任过萨克森地区哈雷市教堂管风琴师的重要职务，但似乎一直处于贫困、不安定的状态，而且从未充分发展他的才能。四个人中的第三个是约翰·克里斯托夫·弗里德里希·巴赫(1732—1795)，他在比克堡的小宫廷中发挥了他讨人喜欢但却平凡的才能。四人当中两个多产的并赢

曼海姆的选侯宫。仿照让·克莱门斯·弗瓦芒绘画的雕刻画(1725)。



得国际尊重的是德国北部他那一代中杰出的作曲家卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫(1713—1788)和南下意大利、后来在伦敦获得成就的约翰·克里斯蒂安·巴赫(1735—1782)。

C.P.E.巴赫

卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫(下简称C.P.E.巴赫)不必为学习音乐而远走他乡。他随父亲学习作曲和键盘乐器的演奏并在他父亲执教的莱比锡圣托马斯教堂的学校里上学。他先在莱比锡大学，后去法兰克福大学攻读法律(一般教育，非职业培养)。1738年，普鲁士皇储腓特烈邀请C.P.E巴赫加入他正在柏林附近募集的著名音乐家小组。会吹奏长笛的腓特烈早已经在德国聚集了一些第一流的音乐家，其中有长笛演奏家、作曲家和音乐教师J.J.匡茨。1740年腓特烈即皇帝位，C.P.E.巴赫也作为宫廷键盘乐器演奏者移居柏林。他的职责包括为腓特烈大帝本人的长笛独奏作伴奏。但是他在宫廷的威望不高，薪俸也不高。他试图在别处寻找工作，但只是到了1768年才获得成功。由于泰勒曼逝世，1768年他被任命为汉堡五个主要教堂的音乐总监和汉堡一所学校的歌唱指挥(实际上是首席音乐教师)。汉堡不仅是一个没有统治者的宫廷的“自由城市”，而且是一个重要的文化中心，在这里C.P.E巴赫可以与诗人、作家、大学教授和哲学家亲密交往。在柏林他主要为键盘乐器作曲，在汉堡他不得不以大部分时间从事宗教音乐，虽然还继续写作器乐、键盘乐与管弦乐作品。

C.P.E.巴赫还是一位伟大的理论家。他的《论键盘乐器演奏的纯正艺术》文集

C.P.E.巴赫　　作品

1714生于魏玛，1788死于汉堡

键盘乐：奏鸣曲，幻想曲，回旋曲，小奏鸣曲，小步舞曲，赋格

管弦乐：羽管键琴协奏曲和小奏鸣曲；交响曲
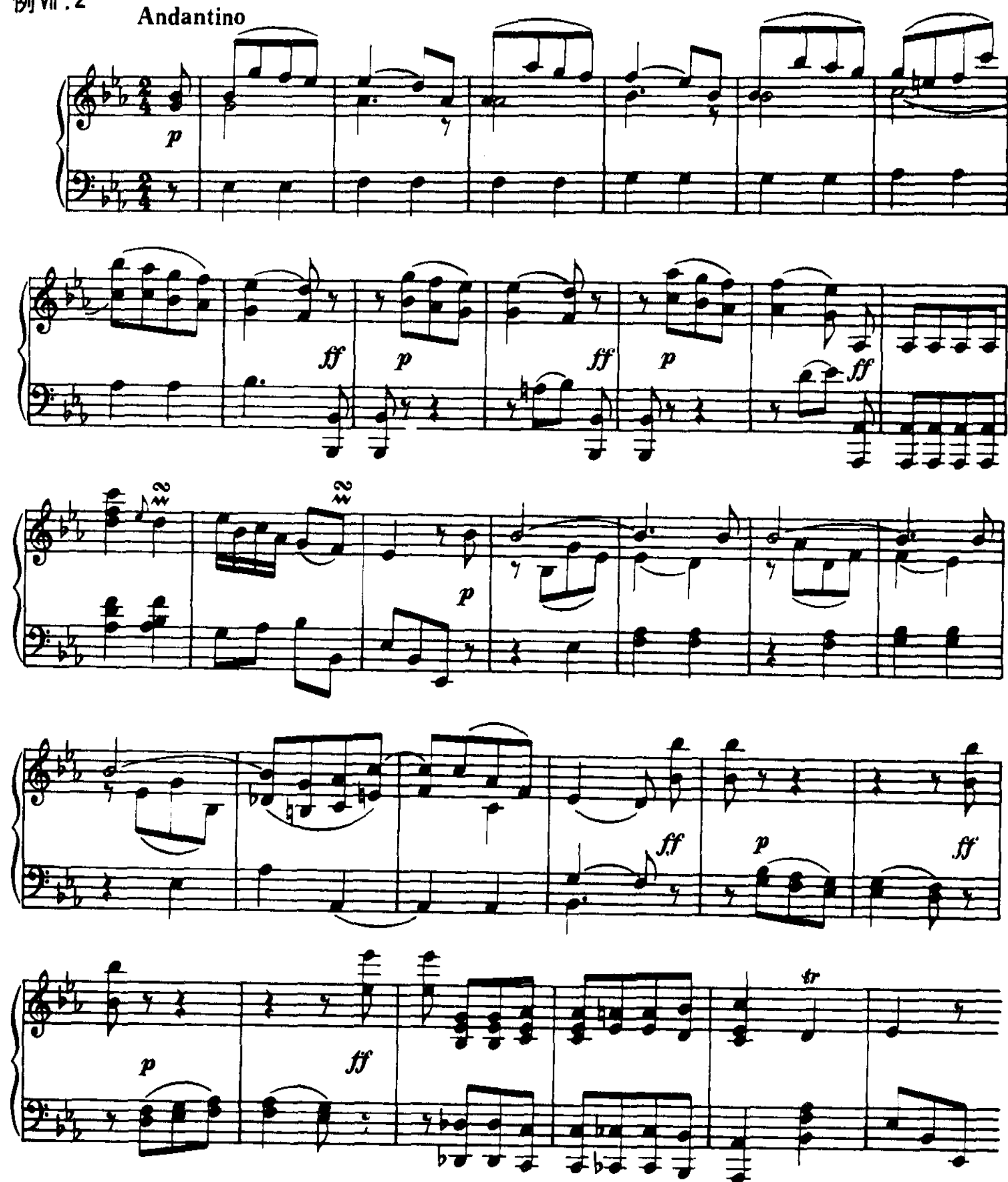
室内乐：三重奏鸣曲，为管乐和弦乐写的奏鸣曲

合唱曲　歌曲

(1753)除了论述技术问题，如指法、装饰音和伴奏弹奏法外，还详细地探讨了美学问题，并专门研究了他主要关心的问题——表现力。他在形成德国北部“empfindsamer stil”——最好译作“多情善感的风格——是个中心人物。在这种风格中，传递强烈的、明确的情感是最重要的。他最有特点的音乐出现在他的键盘乐器奏鸣曲中，不仅在力度均衡的羽管键琴上演奏效果极好，在音色层次细腻、反应更灵敏的楔槌键琴或早期钢琴上演奏效果也不错。他常常采用夸张的手法如突然的停顿、突然的急风骤雨、突然的变调等。总之，写法新颖、引人注意。他的幻想曲——他的最具代表性的作品形式，本身带有自由的含义——中有一首据说体现了哈姆雷特的著名独白。如果他的一些音乐与他同代人更有条理的作品比起来似乎有些杂乱无序，这是因为他把强调表现力置于一切之上。他的降E大调回旋曲的开头(例Ⅶ.2)显示了他的许多特点：激起情感的“倾斜”倚音(如第2小节中的第一个音符)、富有表现力的半音音符(例如第6小节和第22小节)和力度的突然变化。

在键盘音乐之外，C.P.E.巴赫的影响较小。他的键盘作品很快地得到出版并广泛

例Ⅶ.2



流传，但其他大部分作品则不行。他的大部分宗教音乐作品是为应付其职位上的繁重任务而把他的一些早期作品拼凑起来的东西。不过，他的很多协奏曲和他的交响曲都包含着强烈、有力、常常异乎寻常的音乐(例如，他不喜欢在一首乐曲中有间断，所以有时以惹人注意的方式把各个乐章连在一起)并且达到了人们意想不到的效果。这些作品有一种火辣的性质，常常伴随着一些快速的音介或琶音，而且各个乐器在它们的音域上从一端突进到另一端，充分体现了北部德国这一代人音乐上的热切性。这一代人性格的深沉严肃，一半是由他们坚定的路德教信仰所造就，他们不可能马上赞成在南方受宠爱的“华丽”风格的轻浮。J.S.巴赫时代学识渊博的对位已成过去，我们从这一火热和强烈而且首先是多情善感的风格中，看到了北部德国人对早期古典风格的诠释。

J.C.巴赫

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的最小的儿子约翰·克里斯蒂安·巴赫有点像变节者。他出生于1735年，不到十五岁时，他的父亲去世，他去柏林并随他同父异母的哥哥C.P.E.巴赫继续学习音乐。接着他的生活道路迅速转变了方向。1754年左右，他去意大

利继续他的学业。到了1757年，他成为罗马天主教徒；又过了三年，他被任命为米兰大教堂的管风琴师。这时，由于进入歌剧界，他更进一步离开了巴赫家族的传统。他的第一部歌剧于1760年在都灵上演，随后其他的歌剧也陆续在那不勒斯上演。然后他被邀去伦敦负责歌剧演出，他接受了邀请并于1762年夏季去了那里。他的歌剧事业在伦敦并不很成功，但他定居在了那里。除了到曼海姆和巴黎旅行外，他在伦敦度过了他短短的一生。他曾任女皇夏洛特的乐长，并在一段时期内是上流社会的音乐教师。他是新式钢琴的一位早期支持者。同另一位德国移民(C.F.阿贝尔，与他可能从小相识)一起举办过一系列重大的音乐会。后来，他的音乐生涯走了下坡路。他于1782年去世。

J.C.巴赫把扎实的德国技术及其对优美的旋律风格的把握与意大利音乐形式的清晰融为一体。他的歌剧承袭了意大利传统，咏叹调华丽悦耳，乐队配器丰富多彩，但

约翰·克里斯蒂安·巴赫　　作品
1735 生于莱比锡，1782 死于伦敦

管弦乐：交响曲，序曲，双乐队交响曲，钢琴协奏曲
室内乐：6 首为长笛、双簧管、小提琴、中提琴和通奏低音而写的五重奏，Op.11 (1774)；四重奏，三重奏
键盘乐：奏鸣曲
歌剧：10 部意大利式，1 部法国式
宗教音乐　康塔塔

很少有格鲁克的那种戏剧效果。老实说，在他参与组织格鲁克的《奥尔菲斯》在伦敦的演出时，他通过增加一些他自己的、满足当地听众趣味的传统式的编号歌曲冲淡了这部歌剧的“改革”性质。他的键盘乐作品没有他哥哥的那种闯劲，但是更为简洁、更能适合业余爱好者。他的这些作品主要是为业余爱好者创作的。在键盘乐作品的风格上，C.P.E.巴赫充满了激情，而J.C.巴赫则温文尔雅，旋律清晰“如歌”，伴奏灵巧，音乐结构匀称。他的室内乐同样写得非常优美，最杰出的是一组六首为长笛、双簧管、小提琴、中提琴和通奏低音乐器所写的五重奏，各乐器组之间对答的旋律被设计得很巧妙。这种乐器之间娴雅的对话代表了“华丽”风格的细腻特点。

J.C.巴赫的管弦乐也是一个亮点，特别是他慢乐章温暖、优美的表现风格。他喜爱三个乐章的意大利交响曲曲式，但他的作品比其意大利同代作曲家的仅仅是聚集了一些音乐的俗套子的交响曲更有充实的内容。J.C.巴赫非常重视鲜明的对比，或许是在铿锵有力的开头动机与轻快活泼的后续之间，或许是在威武雄壮的第一主题与抒情“柔弱”的第二主题之间。他最优秀的交响曲有三首是为双乐队写的，一个小一点的乐组(弦乐组和长笛)与主乐队(弦乐组、双簧管、大管、圆号)形成对比——在空间及音色上都很完美。他的音乐把德国音乐传统和意大利音乐传统的特点融合在了一起，并达到了真正的生动和优雅，满足了社会的需要。难怪J.C.巴赫的音乐对莫扎特具有特别的吸引力。

海顿

在约瑟夫·海顿出生的1732年，约翰·塞巴蒂安·巴赫刚刚完成了他的《马太受难曲》，离亨德尔的《弥赛亚》的问世还有十年。海顿去世的1809年，贝多芬已经完



卢梭《乡村卜者》中的一个场景。该歌剧1752年10月18日首演于枫丹白露。P.A.马蒂尼仿J.M.莫罗原画所作雕刻画。卢梭的轻歌剧对法国喜歌剧的发展产生过重大影响。

成了他的第五交响曲。海顿漫长的一生经历了音乐风格一连串广泛而巨大的变化。不仅如此，他本人在这些变化中是一位中心人物，而且他的同代人也承认这一点。把海顿看作是一位改革者可能是错误的，把他看作是有意识的改革者更是错误的。他发起的一些变革不是出自有意识的改革愿望，而是出自希望写出社会需要的音乐——不管是高贵的埃斯特哈齐家族，还是维也纳、伦敦和其他地方的普通公众，因为他们买他的乐谱、听他的音乐会。在发挥他的技巧和独创性以回应那些需要时，他发明了许多构架音乐和使听众喜欢的方法。

弗朗茨·约瑟夫·海顿	生平
1732年	3月31日生于下奥地利的罗劳
1740—1749年	维也纳圣斯蒂芬堂唱诗班歌童
1750—1755年	维也纳自由教师和自由乐师
1755—1759年	随尼古拉·波尔波拉学习，是与著名的音乐家和庇护人接触的时期，音乐才能有了长足发展
1759年	莫尔秦公爵的乐长
1760年	与玛丽亚·凯勒结婚
1761年	在艾森施塔特为保罗·安东·艾兹特哈齐亲王服务
1766年	任尼古拉斯·艾兹特哈齐亲王艾兹特哈查新宫音乐部的乐长，创作多产期开始，有宗教音乐、歌剧、交响曲、上低音维奥尔(baryton)琴曲、弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲
1768—1772年	富于表现力的、充满激情的小调器乐作品的“狂飚”期
1775—1785年	专心致力于歌剧
1781年	受出版商们的委托创作音乐。完成了“风格新颖、独特的”弦乐四重奏Op.33
1785年	完成巴黎委托所写的六部交响曲，与莫扎特结下友谊。
1791年	尼古拉斯·艾兹特哈齐亲王死后，返回维也纳
1791—1792年	随音乐会经理J.P.扎罗蒙第一次访问伦敦，第93—98交响曲公演
1792年	在维也纳接受贝多芬为门徒，完成弦乐四重奏Op.71、Op.74
1794—1795年	第二次访问伦敦，第99—104交响曲公演
1795年	任尼古拉斯·艾兹特哈齐亲王之弟小尼古拉斯亲王的乐长，每年为艾兹特哈奇家族创作弥撒曲
1798年	《创世纪》首演
1801年	《四季》首演

早期岁月

海顿生于下奥地利一个名叫罗劳的村庄。他的父亲是一位修车工人，喜爱音乐。小海顿有一副好嗓子，九岁时参加了维也纳圣斯蒂芬堂的唱诗班。他在那里大约待了九年，学到了足够的音乐技能，离开那里后通过在教堂或小型乐队里教授小提琴或管风琴和为人做伴奏以维持朴素的生活。通过为意大利作曲家尼古拉·波尔波拉伴奏，他学到了很多声乐知识和意大利语，并与威尼斯音乐界的一些头面人物有了接触。波尔波拉还指导他作曲。海顿获得的第一个职位是莫尔秦公爵的乐长。在他的早期岁月中，他还创作了一些宗教作品和键盘乐曲(有些采用了C.P.E.巴赫的样式)以及很多嬉游曲——为各种乐器组合写的乐曲，其目的通常是为听众和演奏者提供或多或少的悠然自得的娱乐。他最早的弦乐四重奏作品有可能是在随莫尔秦学习期间或在这之前创作的。

艾兹特哈齐的乐长

1761年，海顿受命为艾兹特哈齐家族服务。艾兹特哈齐家族是匈牙利人(不过已德国化)，一向具有赞助艺术的传统。他们在离维也纳不远的艾森施塔特拥有一座城堡，

弗朗茨·约瑟夫·海顿 作品

交响曲： No.6，D大调《早晨》(约1761)；No.7，C大调《中午》(1761)；No.8，G大调《黄昏》(约1761)；No.22，降E大调《哲学家》(1764)；No.45，F♯小调《告别》(1772)；No.49F小调《受难交响曲》(1786)；No.73，D大调《狩猎》(约1781？)；Nos.82—87，巴黎交响曲；No.92，G大调《牛津》(1789)；Nos.93—104，伦敦交响曲：No.94，G大调《惊愕》(1791)，No.100G大调《军队》(1794)，No.101，D大调《时钟》，No.103，降E大调《鼓声》(1795)，No.104D大调《伦敦》(1795)

其他管弦乐曲： 小提琴和大提琴协奏曲；嬉游曲，遣兴曲，舞曲，进行曲

室内乐： 约70首弦乐四重奏——Op.20，Nos.1—6(1772)；Op.33，Nos.1—6(1781)；Op.50，Nos.1—6(1787)；Op.54，Nos.1—3(1788)；Op.55，Nos.1—3(1788)；Op.64，Nos.1—6(1790)；Op.71，Nos.1—3(1793)；Op.74，Nos.1—3(1793)；Op.76，Nos.1—6(1797)；Op.77，Nos.1—2(1799)；Op.103(1803，未完成)；32首钢琴三重奏；弦乐三重奏，上低音维奥尔三重奏

歌剧： (约11部)《月亮世界》(1777)，《无人岛》(1779)，《忠诚受奖》(1780)

清唱剧： 《临终七言》(1796)，《创世纪》(1798)，《四季》(1801)

合唱曲： 14首弥撒曲；宗教和世俗合唱曲

键盘乐： 52首奏鸣曲；变奏曲

并于十八世纪六十年代在新锡德尔湖畔(今匈牙利境内)建造了一处新宫，称作艾兹特哈查，宫内有一座歌剧院。海顿开始是一位高级乐长的副手，1766年成为亲王的音乐机构的负责人，这个机构那时约有十五位音乐家。他的任务是专门为他的雇主作曲并负责其音乐图书馆和乐器的管理。

雇主对海顿的工作要求很高，要求他创作形式广泛的各种音乐，并且数量很多——有一封留传下来的告诫他的信“急切地责成他要更勤奋地致力于作曲”。他在六十年代后期和七十年代初期的创作有交响曲、嬉游曲、大量室内乐，很多为上低音维奥尔所写的作品(亲王本人弹奏这一乐器)，歌剧和教堂音乐。海顿后来谈到这些音乐作品时曾说“我远离这个世界，我的周围没有任何人打搅我，而且我被迫变得有独创性”。

独创性最少的作品是他的嬉游曲、上低音维奥尔曲(虽然海顿在为亲王有限的技能设计音乐时有无尽的智慧)和一些声乐作品。作为配合古代宗教仪礼而设计的教堂音乐几乎不可避免地在风格上是保守的，而这一时期的歌剧，大部分以通俗剧作家卡洛·戈尔多尼的剧情为基础，往往都是仿照固定的喜剧套路，虽然它们充满了动人的音乐，但它们很少有强烈的戏剧性或非常深刻的表现力。

弦乐四重奏

海顿把他大部分惊人的和独特的乐思留给了他的室内乐，特别是他的弦乐四重奏以及交响曲。弦乐四重奏被认为是音乐鉴赏家的音乐形式，是为那些经常聚集在一起欣赏这类特殊曲目的业余音乐爱好者小组设计的。海顿的弦乐四重奏并不是专门为艾兹特哈齐亲王而是(在亲王的允许下)为它能在维也纳印刷出版而写的。在维也纳出版的这些作品能够(而且确实)为他扩大声誉。大约在1770年，他完成了包括六首作品的一组弦乐四重奏，接着他又开始创作另一组，这一组完成于第二年。第三年又继续完成

了第三组。按照传统，每组由六首作品组成，这是出版者的标准篇幅，也是适合非专业者一场傍晚演奏会的乐曲数量。

这三组——编号为作品9、17和20(该编号是为了出版者的方便而非按照海顿作品的创作记录)——奠定了两个快速的外乐章和一个慢乐章,其间加一个小步舞曲乐章的四乐章模式。它们还显示出海顿音乐思想上的一系列显著变化。作品9流露出一位在使乐曲富有趣味方面很有办法的作曲家的自信——精巧的伴奏织体，在旋律性的第一小提琴声部中突然变化的速度和风格，某些惊人宽广的第一乐章，炽烈的热情，很多机智风趣的笔触。在第二组中，这种音乐的冲动的生命力并没有被驯服，但作品却组织得更有条理、结合得更好。

在作品20中，这一创作方法得到进一步的延续。不仅如此，随着海顿控制能力的增强,他音乐的广度与深度都得到相当的扩大和加深。他的思想得到更充分的发挥,基调更为鲜明和稳定,想像力也更加丰富。其中每一首都有一种显著的特点——例如第三首是一首火热的G小调作品，充满了突然的、出乎人们预料的句法变化，而第六首是一首相对轻松、欢快、诙谐的乐曲，使用了温暖的、小提琴上空弦的A大调。最为独特的是其中的第二首和第五首。第二首对写法进行了开拓(它以一段大提琴高音区的独奏开始)，第五首也是一首小调作品，它新的宽广性从最初数小节就显著地呈现出来(例Ⅶ.3a)，伴随着这数小节的是缓慢进行的和声。随后，在典型的“展开部”音乐中，海顿把他的思路转向另一个方向(例3b)，利用听众已经熟悉的乐思的细微变化推进音乐的发展，并通过其中引申出的富有表现力的新内容向人们的心灵发出挑战。随后是感情炽热的小步舞曲，由于它的小调暗示了阴郁痛苦，所以它远远不同于传统的宫廷舞曲。继之而来的是平静的、牧歌式的慢乐章，其中小提琴富于装饰性的华丽线条，迂回盘旋于主旋律之上。终乐章是一首赋格。海顿像这一时期的其他一些奥地利作曲家一样，重现了这一巴罗克形式以提供一种新型的终乐章，他把弦乐四重奏发展为四个平等的

例Ⅶ.3

a.

Allegro moderato

第一小提琴

其它乐器

声部并提供了以一种不同风格写出一个有相当分量的乐章的方法。这是一种实验而非背离。

狂飚运动

我们已注意到作品20的第5首是一首小调乐曲。海顿在十八世纪第三个二十五年中所写的作品比例很大的部分——约95%——使用的是各种大调，小调极为少用。小调通常用于富于激情的、愤怒的、有时是悲伤的角色。海顿在十八世纪六十年代为艾兹特哈齐家族创作了很多交响曲，约有三十首或四十首，大概其中一首或两首是小调作品。而在七十年代初他写的作品中几乎有一半是小调的。在六十年代和七十年代期间，多种德国艺术——文学、戏剧、绘画——受到狂飚运动的影响，海顿的编号为40—50甚至是从39到52号的交响曲，显示出他放弃了为取悦庇护人而写的那种温文尔雅的娱乐音乐，转而写起了体现急迫感的情感强烈的音乐。慢乐章更加缓慢，更加激越(柔板代替了通常用的行板)，节奏较多参差错落，线条较少流畅性，而且有许多突然的速度改变。E小调第44交响曲的开头多少说明了这一点(例Ⅶ.4)。

然而，从七十年代中期开始，海顿似乎已离开了这种风格。有可能他的雇主觉得这种风格不适合他的志趣，也许这只是一个过渡阶段。不管怎样，从1775年以来的十年，歌剧占据了他的主要注意力——他不仅要为歌剧作曲而且还要安排、计划并指导歌剧的演出。他写了较多的喜歌剧，但也写了一些正歌剧。尽管他的音乐很美，但舞台演出往往又显示出他的歌剧缺乏一些必不可少的要素：戏剧的生动性和对角色的同情感。这一时期的交响曲是一些传统的开朗的令人振奋的作品，比先前的那些少了一些个人的东西。但是有一组重要的弦乐四重奏即作品33(1781)，海顿自己宣称它是“以新的和特殊的风格”创作的，这也许是指它的器乐写作风格，因为它采用了问答式；不过，这句话更可能是相对于这一组作品具有的较轻松、较优美的性质而说的。

在这些年月里，海顿的名声一直在不断地扩大。他的音乐已经被一些国际音乐出版商销售到了伦敦、巴黎、阿姆斯特丹、维也纳以及柏林和莱比锡。西班牙要求他为

例Ⅶ.4

有活力的快板

管弦乐队

(Strings)

(hn.)

国际人物

受难周写一部教堂音乐，那不勒斯国王委托他为一种轮擦提琴(hurdy-gurdy)写协奏曲，最伟大的音乐中心之一巴黎邀请他创作六首交响曲，他以交响曲第82—87六首新颖而辉煌的作品作为回应。但是他最重要的业务关系在伦敦。他以前曾拒绝过一次伦敦发出的邀请，不过曾卖音乐给那里的出版商。伦敦的一位首要的小提琴演奏家和音乐会发起人J.P.所罗门听到尼古拉·艾兹特哈齐的死讯后，立即亲自去维也纳接走了海顿。

对海顿来说，这是一次不寻常的经历，这时他已年近六十岁。伦敦是著名的工商业和艺术中心，也是世界上最大的城市，提供的报酬也高过任何其他的城市。在对伦敦的两次长期访问期间，他受到很好的待遇：在宫廷受到接见，受到丰厚的款待；在音乐会上受到热烈的欢呼，在音乐家同行中受到热情的欢迎，被授予牛津大学音乐博士学位，受邀出席一些规模非常庞大的合唱音乐会。他还与一位寡妇乐师丽贝卡·施罗伊德坠入了爱河(在奥地利他已经离开了他的妻子，她是一个泼妇，同她在一起，海顿从未感到过幸福)。

海顿为他在伦敦的音乐会创作了十二首交响曲，这是他的管弦乐中最辉煌的成就。这十二首交响曲中有从那时以来为它们赢得绰号的作品："惊愕"(Surprise)，因为它响亮的和弦可以惊醒打瞌睡的任何人；"时钟"(Clock)，源于它慢乐章中滴滴答答的音型；"鼓声"(Drum roll)，是以其不寻常的开头而得名；"奇迹"(Miracle)，之所以得此名是因为在它首演时，一架枝形吊灯掉下来落到听众席上，而此时恰值听众拥向台前欢呼鼓掌，但奇迹般地竟无一人受伤。这十二首交响曲的最后一首被称作"伦敦"(并无充分理由)，是No.104D大调。它有许多显示海顿音乐前进方向的特点(见欣赏提示Ⅶ.A)

伦敦交响曲

与他的很多成熟的交响曲相同，这首作品开始是一个短小的引子，音乐缓慢，为一首内容丰富的作品奠定了气氛。这一引子的主要节奏音型饶有趣味地采用了巴罗克时期法国序曲的那种极有特点的跳动进行，这同样是为了抓住听众的注意力。第一乐章中的主要快板乐段以一个典型的海顿主题开始，十分简单朴素，但充满了发展的潜

欣赏提示Ⅶ.A

海顿：D大调交响曲No.104(1795)

2支长笛、2支双簧管、2支单簧管、2支大管；2支圆号、2支小号，定音鼓；
第一小提琴组和第二小提琴组、中提琴组、大提琴组、倍大提琴组

第一乐章：柔板—快板　这一乐章是奏鸣曲式，有一个缓慢的引子。引子(柔板)开始为D小调，有一个号角花彩式的音型，使用了附点节奏。整个乐队与弦乐组及一或两件木管乐器的较宁静的乐段交替出现。音乐轻轻地逐渐消失，导入了主要的快板乐段。

呈示部(第17—123小节)　这一乐章的主要主题(例i)由小提琴组奏出，它由两个八小节的乐句组成。随后的活泼有力的乐队全奏——它使用了例i的X音型——导入了属调A大调，并在收束句后(64小节)听到了主要第二主题的材料。这材料——典型地代表了成熟的海顿——与第一主题十分相近，但趋向不同。紧跟着的是喧闹的乐队全奏，继之而来的是一个较宁静、具有自己主题的乐段(例ii，不过它源于x)，然后



约瑟夫·海顿肖像画(1791)。约翰·霍普纳作画。伦敦皇室收藏品。

一段短小的乐队全奏结束了这一呈示部。整个呈示部重复一遍。

展开部(第124—192小节) 例1的音型y提供了开头处的主要材料，首先出现在弦乐上，接着是在长笛与双簧管上，然后是在乐队全奏中呈现，这里，例ii的Z再次出现。音乐经过了许多不同的调，其中E小调持续最长。音乐又回到了D大调为了……
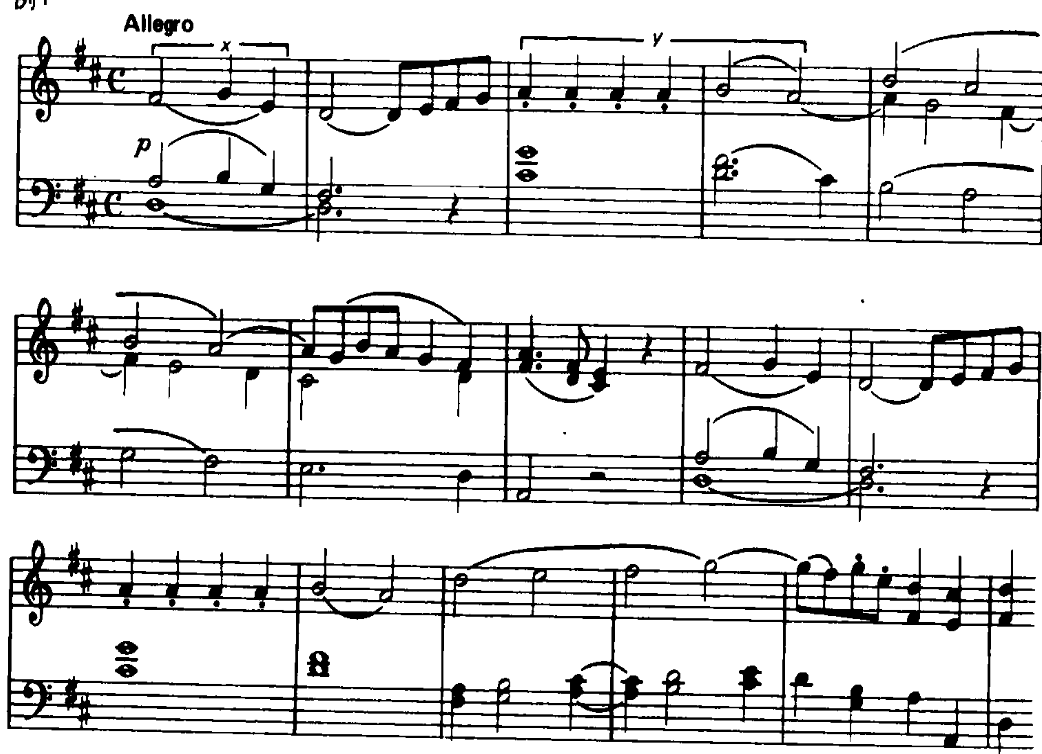
再现部(第193—294小节) 它沿袭着呈示部(在乐队展开上有一些变化)直到乐队第一全奏段的一半，这时，音乐在此仍然保持着主调，而且有一段建立在y上的(弦乐对它进行了诙谐的模仿)加强的乐队全奏。第二主题的材料在这里处理得十分简单扼要，在乐队中进行了更多的问答。例ii充分地再现，除了调和乐队细部，都没有变化。最后的乐队全奏强有力地再次肯定了主调D大调。
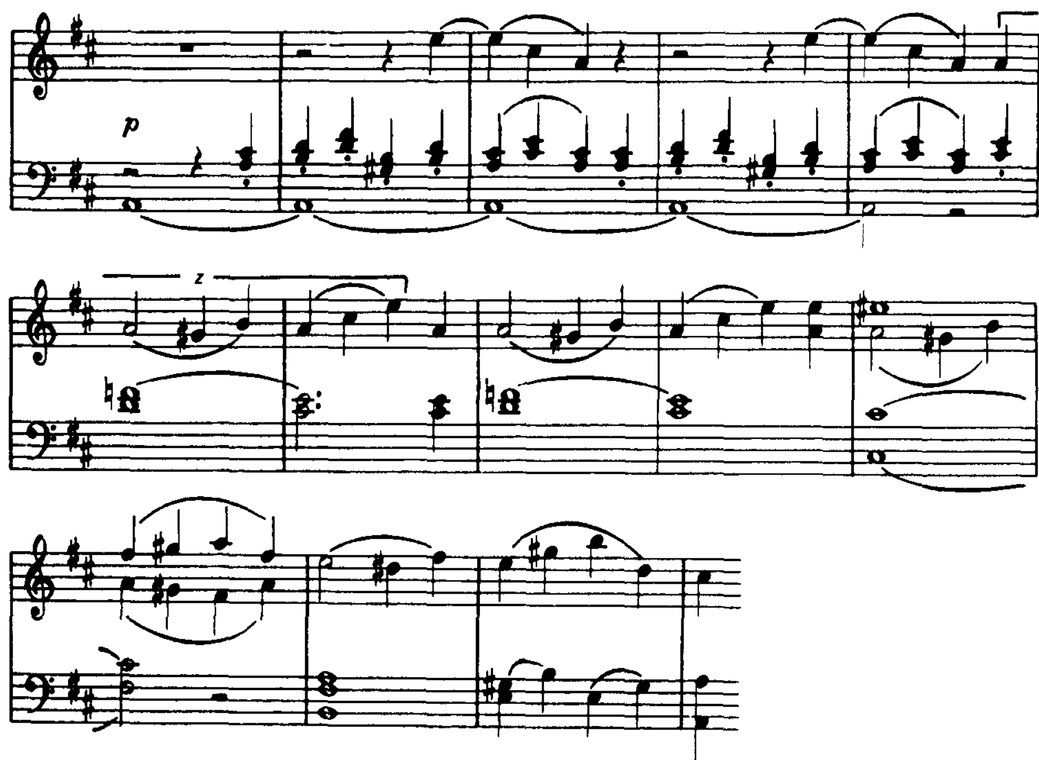
第二乐章(行板)：三部曲式(A—B—A′；A′是A的变奏，B部分为展开部)，G大调。

第三乐章(小步舞曲：快板)：三部曲式(每一段本身也是三部曲式)，D大调—降B大调—D大调。

第四乐章(精神饱满地)：奏鸣曲式，D大调。

例i





力。在交响曲这类作品的一个奏鸣曲式的乐章中，第二主题可以呈现主题对比。有些作曲家尽量发挥这种对比(莫扎特常常如此)，而另外一些作曲家则尽量减少这种对比。海顿为了使他的乐章结构紧凑、统一，常常是几乎排除这种对比。在这首交响曲中，他的手法很有代表性：第二主题的最初八小节与第一主题的最初八小节完全相同，虽然第二乐句的走向不同。对统一的思考在这一变化上是显而易见的。这种设计上的严格性使作曲家们——海顿本人、海顿的下一代、尤其是贝多芬——能够写出篇幅更长更大的并保持其完整性的作品。

另一种海顿特别喜爱的设计是变奏曲式，因为这种曲式适合于他要求的连续展开的作曲手法。他的慢乐章很多是某种变奏曲式的格局，常常为二重的，具有两个乐思交替变奏：A—B—A′—B′—A″ 是他最喜爱的形式。他的伦敦交响曲的行板是同样的A—B—A′，但由于B段本身是介乎变奏曲与A的展开部的东西而显得更为集中。尽管基调轻松自如、主题散发着民间音乐的气息(以风笛似的持续低音结束)，但终乐章是另一个精心设计的结构。

海顿从伦敦回到维也纳时是一个幸福而且富有的人。经过一段贵族庇护人的乐长生涯之后，他已经成为国际名人，音乐行家们赞扬他，皇族款待他。他是一个十足纯朴的人，在一个社会变革不但已经提高了有创造性的艺术家的地位并且保证他能得到相当多的金钱报酬的时代，作为活着的最伟大的作曲家，他感到极为惬意。对伦敦的访问深刻地影响了他以后的音乐创作。

最后的岁月

在两次去伦敦旅行之间，海顿在维也纳生活了一年半(1792—1793)。他新获得的声誉在那时的维也纳几乎没有产生影响，而且他在那里的大部分时间是在为第二次访问伦敦准备作品。这些作品其中有六首四重奏。所罗门的音乐会不像今天的管弦乐音乐会那样纯是管弦乐节目，而是包括了歌曲、协奏曲，通常还有室内乐作品，有时还



1808年3月27日为纪念海顿诞辰76年在维也纳奥尔德大学大礼堂举行这位作曲家《创世纪》专场演出前的开场鼓号(作曲家坐在前景的中央)。巴尔特萨·维甘德原画的摹本；原画画在箱盖上(现已佚失)。维埃纳市(Staat Wien)历史博物馆藏。

包括键盘乐。以前属于音乐沙龙专有的四重奏，这时也在音乐厅中演出了。了解这些对海顿风格产生的影响是有启发意义的。他早些时期的四重奏都温和地以陈述主题开始，但是作品Op.71和Op.74这一组以及他大部分后来的四重奏则以响亮、逼人的气势开始——让叽叽呱呱爱说话的听众安静下来是必要的。

从完成作品Op.33以来，海顿已创作了数组四重奏。在十八世纪八十年代末已经有两组，每组有六首，1790年还有作品Op.60精巧的一组，基本上属于真正室内音乐传统私下演奏的作品。作品Op.71和Op.74一组，风格更为华丽，有很多是为所罗门的小提琴所写的创作技巧高超的音乐，其织体更为丰满、宏大。这种更“公众化”(public)的四重奏风格在海顿回到维也纳的最后写作的作品中一直保持着。在作品Op.71和Op.74后，他又写了八首完整的四重奏：1797年的六首(Op.76)，1799年又完成了本来打算写成另一六首一组的四重奏(Op.77)中的两首，然后在1802—1803年间又写了半首，但由于这时海顿过于虚弱和疲倦而未能完成它。从这些四重奏的极为变化多端的风格中，我们可以看到他新的自信心。有些是严肃并陈述简洁的，有些是抒情的，有些则是诙谐风趣的。作品Op.76的第三首是最受人们欢迎的四重奏之一，它最著名的部分是第二乐章，是《皇帝颂歌》(Emperor's Hymn)主题的一套变奏曲。此曲是海顿以前作为奥地利国歌而创作的(见欣赏提示Ⅶ.B)。

然而，海顿把他的最后岁月主要用于了声乐而非器乐的创作。听了伦敦大型合唱队的演唱后，作为一个虔诚的宗教信徒，亨德尔的音乐使他充满了敬畏，并激发了他

欣赏提示Ⅶ.B

海顿：《C大调弦乐四重奏》Op76.No.3 (1797)

2把小提琴、中提琴、大提琴

第一乐章(快板)：奏鸣曲式，C大调

第二乐章(稍慢)：主题与变奏，G大调

这一乐章，由一个对20小节长的主题的陈述和随后的四个变奏组成。陈述(例i)由第一小提琴奏出，和声由其他乐器完成。四个变奏异乎寻常，因为主题本身不变，而每次它的背景却不同。在第一个变奏中(如例ii所示的开头两小节)，第二小提琴演奏主题，第一小提琴奏出围绕它的十六分音符。第二个变奏的主题是在大提琴上，同时第一小提琴奏出切分节奏(即重音不在主拍上，见例iii)。当中提琴在第三个变奏中担任主旋律时，其他乐器围绕它交织成复杂的对位(例iv)。最后，主旋律回到第一小提琴上，伴随它的是增强了的有许多半音的伴奏(例v)。

第三乐章(小步舞曲：快板)：C大调。
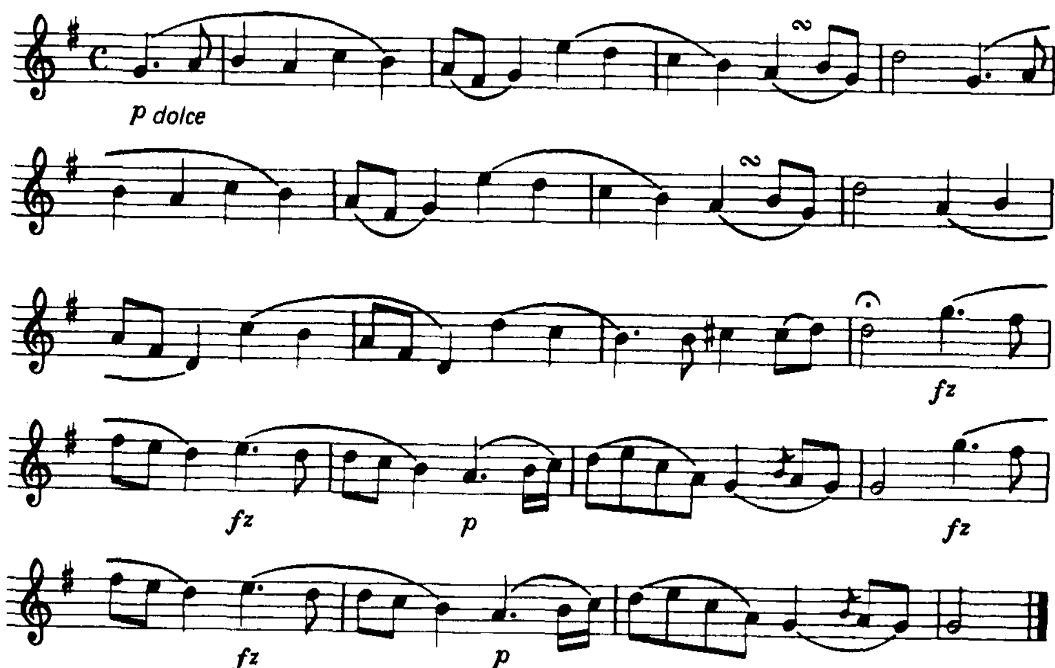
古典的弦乐四重奏小步舞曲乐章通常是三部曲式：小步舞曲——三声中段——小步舞曲。有时，小步舞曲和中段本身也是三部曲式(A段、B段，又回到A段)，然而这一例却更像一个微型的奏鸣曲式。第一段(例vi)从C大调转入它的属调G大调，在G大调中听到了一个新乐句(第12小节)和一个收束的到来(20个小节之后)，然后所有这些重复一次。在又12个小节(建立在开头的音型上：见例vi，x)之后有一个稍加扩展的再现，在这一再现中，音乐仍然是主调C大调；接着那个新乐句以C大调出现。整个乐段也重复一遍。

三声中段，A小调，遵循同样的模式，它的第一句(只有8小节)结束在属调E小调的收束上，然后是一个自由的、展开式的乐段(音乐转入了A大调，效果温柔而富有诗意)，此后，这段音乐又回到了A小调和开头的曲调——这时已经过修改以便不转入E小调而保持着A小调。

三声中段之后，又听到了小步舞曲(通常是不再重复)。

第四乐章(急板)：奏鸣曲式，C小调—C大调

例i



例 ii

第一小提琴

p

第二小提琴

例 iii

第一、第二小提琴

p

大提琴
中提琴

例 iv

第二、第一小提琴

p

中提琴

例 v

p

例 vi Allegro

x

(*f*)

5

10

15

20

创作宗教合唱音乐的欲望。天赐良机，新的艾兹特哈齐亲王尼古拉斯(弟)要求海顿再次管理他的音乐机构，不过这次责任较轻。海顿接受了这个要求。他的主要任务是为公主受洗日宗教仪式写作一首新的弥撒。在1796—1802年的七年中，他写了六部这样的作品。从1782年以来他一直未为弥撒作曲。现在，他通过融弥撒的传统手法与交响乐的集中和统一为一体，把奥地利的弥撒传统推到了壮丽的顶峰——大多数乐章都有清晰的、坚固的结构，海顿通过创作交响曲掌握了这种结构。这六首后期的弥撒，被半开玩笑地称作“海顿最伟大的交响曲”。

在写这些弥撒曲的同时，海顿也在创作两部与他在美国的经历有直接联系的大型合唱作品。这是两部清唱剧，但不是为在教堂内演出或为庇护人个人写的，而是为面向广大公众的大型音乐会而写的。海顿以前写过清唱剧，但是这两部与其完全不同，它们突出了合唱队而非独唱者，因而把作品转向于集体的宗教庆典性质。一部是《创世纪》(1798)，它是为由英语歌词译成德语的歌词本谱曲的。另一部是《四季》(1801)，是为由苏格兰人的英文诗改编的德语歌词谱写的，他在这部清唱剧中把大自然的恩施作为上帝的赐予来赞美。

能够概括作为人的海顿和作为作曲家的海顿的作品只有一部，那就是《创世纪》。从音乐上说，它包含了他成熟的交响风格，但也吸取了威尼斯的传统和英国的亨德尔式的传统。乐曲惊人地反映了海顿伟大而真诚的精神。这里有欢乐的合唱，如“苍天在告谕我们上帝的荣誉”(The heavens are telling the glory of God)，这段合唱结束了第一部分并讲述了大地的由来，在“嘿，有了光”(最后一个词配有一个灿烂的、非常果断的和弦)这样的时刻，合唱发挥了极大效果。然后有许多歌曲不仅形象而且很有诗意地描写了大海的轰鸣、草地上鲜花的盛开、空中鸟儿的飞翔。第二部分讲述了动物的创造，有许多模仿自然的描写性音乐，比如海顿肯定有意想要模仿的鸽子的咕咕、狮子的跳跃、蠕虫爬行的声音，既有感染力又生动有趣。在第三和最后部分听到了亚当和夏娃对这个世界的赞美和他们相互之间的爱情。因此，《创世纪》讲述了海顿内心思考着的很多问题。与此相应的是，这是他1808年3月在音乐会上听到的最后一部作品。一年多以后，当拿破仑的军队炮击维也纳时，这位年老的作曲家逝世，逝世时间是1809年5月31日。拿破伦竟然在海顿的住宅外派驻了卫队。海顿逝世后，他被尊崇为古典风格的首要创造者。给他这个尊崇是完全正确的。

莫扎特

海顿的最伟大的同代人、成熟的古典风格的另一位大师是沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特。他于1756年生于萨尔茨堡。他与海顿都是奥地利人，但两人的生涯却十分不同，他们的音乐，虽然明显地属于同一时代，但在个性上有显著差异。他晚于海顿二十四年出生，而去世早于海顿十八年。莫扎特的作品数量少于海顿，然而在各个方面——歌剧、宗教音乐、协奏曲、交响曲、室内乐——都胜过海顿。

神童

沃尔夫冈的父亲莱奥波尔德·莫扎特是位作曲家兼小提琴演奏家，又是一部重要的小提琴演奏法的作者。莫扎特五岁时就会作曲，在他六岁生日之前，他父亲把他从他们的家乡萨尔茨堡市带到慕尼黑的巴伐利亚选侯的宫廷去演奏。很快莱奥波尔德放弃作曲，专心致力于培养“这位上帝让他生在萨尔茨堡的奇人”(如他自己所说)。此后数年遍游欧洲以展示这个男孩的天才：数次去维也纳，不仅去德国南部和西部的每个音乐城市，而且远赴巴黎、伦敦和阿姆斯特丹。莱奥波尔德把向世界介绍他的儿子看

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特	生平
1756年	1月27日生于萨尔茨堡
1761年	首次登台演出；其父莱奥波尔德带他到慕尼黑，开始了他作为神童的生活经历，游历于欧洲的一些音乐中心城市(1763，1765，巴黎；1764—1765，伦敦)
1770—1773年	三次去意大利旅行；歌剧《卢乔·西拉》(1772年在米兰首演)
1773年	到维也纳；接触到海顿的音乐；创作了第一首在他作品目录中占有一席之地的作品，创作了器乐作品和为萨尔茨堡的亲王-大主教写作的教堂音乐。
1775—1777年	任萨尔茨堡的乐队首席，完成首批钢琴奏鸣曲和协奏曲
1777—1778年	访问慕尼黑、曼海姆、巴黎，谋求一个职位；在巴黎完成为“心灵音乐会”所写的第31交响曲
1779年	任萨尔茨堡宫廷管风琴师；完成一批世界性的管弦乐作品
1781年	歌剧《伊多梅纽斯》首演(慕尼黑)；辞去萨尔茨堡宫廷的职务；在维也纳开始演奏、教学和写钢琴音乐作品的生涯
1782年	歌剧《后宫诱逃》(Die Entführung aus dem Serail)在维也纳上演；与康斯坦策·韦伯结婚
1783年	专心致力于声乐、对位及管乐作品的创作；有六首弦乐四重奏题献给海顿
1784年	成为共济会成员
1784—1786年	在维也纳受到高度的赞誉；完成了12首完美的钢琴协奏曲
1786年	歌剧《费加罗的婚礼》(The Marriage of Figaro)公演(维也纳)
1787年	歌剧《唐璜》(Don Giovanni)公演(布拉格)；其父莱奥波尔德去世
1788年	维也纳宫廷室内乐乐师；完成了第39、40和41(《朱庇特》)交响曲
1790年	歌剧《女人心》(Cosi fan tutte)公演(维也纳)
1791年	歌剧《魔笛》(The Magic Flute)公演(维也纳)，《狄托的仁慈》(La Clemenza di Tito)公演(布拉格)；12月5日逝世于维也纳

作是他命运注定的任务，而且不反对为此而获得金钱上的报酬。莫扎特被带去参加各种各样的测验，比如在弹奏羽管键琴时用布罩住他的双手(以使他不能够看到琴键)，或给他提供一些主题，让他即兴变奏。1770年他随父亲到了歌剧之乡意大利，在那里聆听一流作曲家所写的歌剧，在当时最著名的教师那里听课，在音乐会上演奏，写了数部为在米兰上演的歌剧。完成第一部歌剧时，他只有十四岁。以后数年中他曾两次返乡。

1773年，最后一次去意大利旅行的莫扎特从那里回到萨尔茨堡，这年他十七岁。他创作的乐曲已经很多，有包括四首为弥撒谱曲的宗教音乐作品。有数部戏剧作品，其中有两部为意大利写的大型歌剧和一些在萨尔茨堡创作的较小型的歌剧。有三十多首交响曲，其中大部分长度约十分钟。有约十一二首分量较轻的管弦乐作品(夜曲或嬉游曲，目的是为各种活动作背景音乐使用)。还有一些羽管键琴曲。莫扎特的父亲曾经教

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特 作品

歌剧:《伊多梅纽斯》(Idomeneo,1781),《后宫诱逃》(Dei Entführung aus dem Seraill,1782),《费加罗的婚礼》(Lenozze di Figaro,1786),《唐璜》(Don Giovanni,1787),《女人心》(Cosi fan tutte,1790),《魔笛》(Die Zauberflöte,1791),《狄托的仁慈》(La Clemenza di Tito,1791)

交响曲:No.31,D大调《巴黎》(1778);No.35,D大调《哈夫纳》(1782);No.36,C大调《林茨》(1783);No.38,D大调《布拉格》(1786);No.39,降E大调(1788);No.40,G小调(1788);No.41,C大调《朱庇特》(1788)

协奏曲:钢琴协奏曲—No.15,降B大调,K450(1784);No.17,G大调,K453(1784);No.18,降B大调,K456(1784);No.19,F大调,K459(1784);No.20,D小调,K466(1785);No.21,C大调,K467(1785);No.22,降E大调,K482(1785);No.23,A大调,K488(1786);No.24,C小调,K491(1786);No.25,C大调K503(1786);No.26,《加冕》D大调,K537(1788);No.27,降B大调,K595(1791);5首小提琴协奏曲;小提琴与中提琴交响协奏曲(Sinfonia concertante),K364(1779);大管协奏曲,单簧管协奏曲,长笛协奏曲,长笛与竖琴协奏曲,双簧管协奏曲

其他管弦乐:小夜曲—《月下小夜曲》,K239(1776),《哈夫纳》,K250(1776);《小夜曲》(Eine Kleine Nachtmusik),K525(1787);嬉游曲,遣兴曲(cassation),舞曲

合唱音乐:18首弥撒曲—No.16,《加冕》(1779);No.18,C小调(1783,未完成);《安魂曲》(1791,未完成);《欢乐,高兴》(1773);清唱剧,短小宗教音乐作品
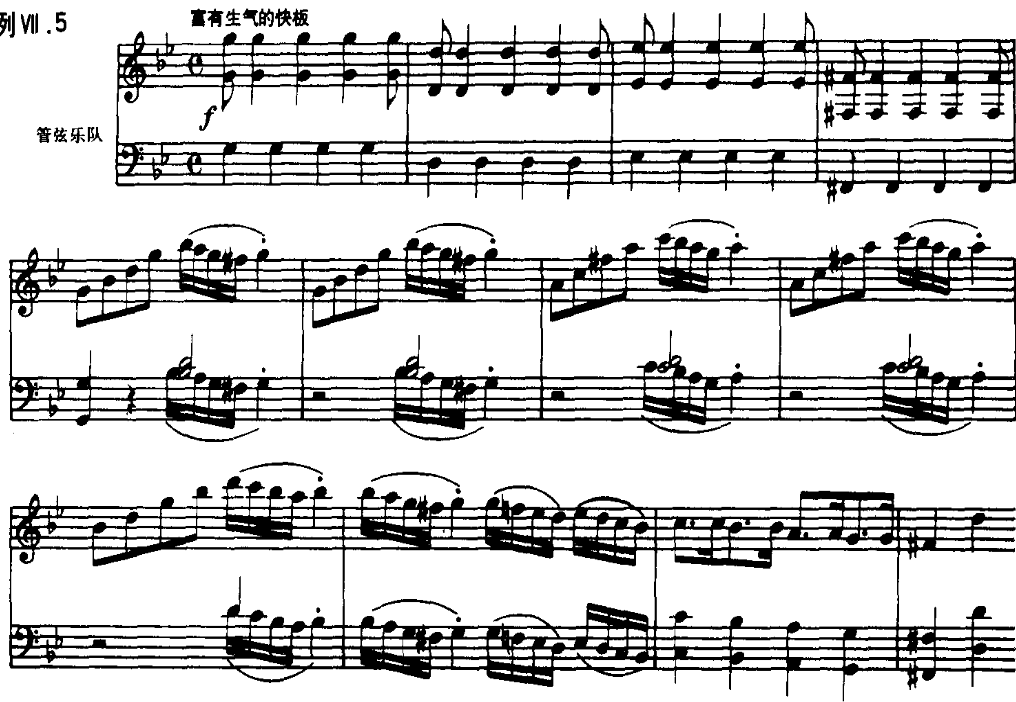
室内乐:23首弦乐四重奏—《海顿四重奏》(1783—1785)—G大调,K387,D小调,K421;《不协和》(Dissonance),C大调,K465(1785);《普鲁士王四重奏》(1789—1790);6首弦乐五重奏—C大调,K515(1787);G小调,K516(1787);单簧管五重奏,长笛四重奏,钢琴四重奏,钢琴三重奏,弦乐三重奏,钢琴与小提琴奏鸣曲,钢琴与管乐五重奏

钢琴音乐:17首奏鸣曲;回旋曲,变奏曲,幻想曲,钢琴二重奏和双钢琴作品

声乐作品:人声与乐队音乐会咏叹调;钢琴伴奏歌曲

过他作曲,但是这个聪明敏感的男孩主要是通过听其他作曲家的音乐和模仿他喜欢的东西学习作曲的。例如在伦敦那一年多里(1764—1765)他写的交响曲模仿了他在那里听到的J.C.巴赫的交响曲的特点,而1770年所创作的意大利风格的交响曲则采用了当时意大利作曲家所喜爱的各种主题和管弦乐的织体。后来在1773年,莫扎特在维也纳待了十周,因为他父亲试图在那里为他谋求一个职位。在维也纳他开始与海顿的最新音乐接触。这个夏季和以后数月中,他的弦乐四重奏和交响曲采用了海顿的一些作曲技术。

直到此时,莫扎特所写的音乐虽然惊人地流畅并富有创意,但相对说来是符合传统的。今天经常演奏的他的最早期的作品都属于1773年末和1774年初的创作。其中著名的是两首交响曲,一首是G小调,K183(由克歇尔编辑的莫扎特作品编年目录以K为编号字头),另一首是A大调,K201。G小调一曲,由于音调急促、焦燥不安而远离悦耳、优雅、使人愉快的音乐传统样式(例Ⅶ.5)。甚至末乐章仍然是紧张、充满激情的,



这时期大多数交响乐的末乐章是欢乐的、兴高采烈的乐曲。正如我们前边所见(P50)，小调作品中对比性的第二主题的音乐通常是大调，而且对大部分人的耳朵来说，这一变化体现着基调明亮、柔和起来，但是，像这里的两个快速乐章中，当与明亮和柔和相联系的音后来作为小调返回并用以结束这一乐章时，又恢复到阴沉、严肃的气氛。A大调那一首作品在其他一些方面显示出它的杰出方面。它开始十分轻柔，然后在整整一个管弦乐段(例Ⅶ.6)内，有一个莫扎特再加工的精巧乐思(几乎算不上是一个主题)。在小步舞曲之后，这里有一个悠闲的、温文尔雅的慢乐章，终乐章采用了传统的、最后乐章的吉格舞曲式的节奏，但是由于其中的强烈的气势和对答的乐句，它仍然保持着高度的紧张。莫扎特正从一个神童转变成一位具有高度想像力和独创性的作曲家。

成熟期的早期

到了这个时候，莱奥波尔德·莫扎特正在为他的儿子谋求一个职位——在德国、意大利或维也纳。他本人受雇于萨尔茨堡兼任主教的公国君主，这位兼任主教的公国君主有效地统治着这一地区，按照惯常的方式，他拥有一个器乐演奏者和歌手组成的“乐团”，为在大教堂的礼拜仪式和他宫廷的娱乐提供音乐。沃尔夫冈·莫扎特那时仅十三岁，曾受聘为乐队首席，最初是没有报酬的。但是莱奥波尔德·莫扎特感觉到萨尔茨堡作为一个省区不是适合他儿子的地方。他能够在宫廷中找到职位过上体面的生活。但是靠写歌剧音乐或在贵族庇护人面前演奏来求得发达，其成功的机会是极少的。不仅如此，由于老主教的新近去世和一位不那么随和的公爵希罗尼穆斯·科洛雷多的继任，莱奥波尔德感到请假去别的地方作曲或演出的机会很可能将会受到限制。

然而，莱奥波尔德的任何方法都没获得结果。沃尔夫冈是一个很难得到雇用的人——高级职位，对他来说他太年轻；低级职位，他又太有成就，而且其超凡才华和可能对长期假期的需要容易干扰音乐机构的正常管理。所以别无选择，只能留在萨尔茨堡写被要求写的各种音乐。1773—1777年是他特别致力于教堂音乐和为大学庆典写夜曲或为本地一些世族创作轻型管弦乐的年份。同时还写了一些协奏曲，其中有数首是小提琴协奏曲(有几首莫扎特可能曾演奏过，他不仅是一位高超的钢琴家而且也是一位

例Ⅶ.6　适度的快板

弦乐

有技能的小提琴家)及四首钢琴协奏曲。其中最后一首为K271，是为一位来访的演奏大师写的，这一作品还暗示出他写这一体裁所具备的一些过人之处。

1777年，莫扎特一家对萨尔茨堡失去了耐心，莱奥波尔德·莫扎特让他的儿子外出寻找与他相称的工作。沃尔夫冈·莫扎特到了慕尼黑，在那里他被拒绝给予一个职位；到了曼海姆，被告知那里没有空的职位；到了巴黎，他不仅遭到失败，还遇到悲剧，这时随他出游的母亲去世了。莫扎特不喜欢法国人并怀疑他们对他的态度，而他的音乐也没有给人们留下印象。他为巴黎最主要的演奏团体所写的交响曲说明，他使其风格适合本地口味的做法是十分有趣的。巴黎管弦乐团大概是欧洲最优秀的，以其小提琴的精力充沛和精确的起奏(attack)而自豪。莫扎特知道如果充分利用这一点，他的交响曲将会产生很好的效果，于是他的这首作品以一个明亮、活泼的音阶开始。在这首交响曲中，他始终采用了一种他以前从未试图使用的华丽的管弦乐风格——突然的强弱对比，演奏费力和呈示主题的乐段，洪亮有力的全奏，以及在终乐章中让首批听众感到满意的那一宁静而充满妙趣的开头。

莫扎特在巴黎期间，他的父亲看到他没有希望在那里找到更好的工作便安排他返回萨尔茨堡去接受一个地位较高的乐队首席职位。莫扎特态度冷淡地接受了这一职务，他讨厌萨尔茨堡的地方主义，感到在那里被轻视，而且对那里有限的机会感到失望。所以1779到1780年的大部分时间，他是在他的故乡写教堂音乐和反映他在曼海姆和巴黎



沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特。银笔画(1789)。作画者为多丽丝·斯托克。瑞士，私人收藏。

收获的管弦乐作品。另外，1780年末，他被邀去慕尼黑为宫廷剧院写作一部歌剧。他得到那位主教的允许去了慕尼黑，并成功地完成了他最宏伟的作品之一，一部以希腊神话为主题的正歌剧《伊多梅纽斯》。当仍在慕尼黑时，他接到从萨尔茨堡来的指示：主教将要访问维也纳，莫扎特应去那里陪侍主教。莫扎特如期前往。这是一个转折点。在与慕尼黑的贵族们交往并于维也纳在皇帝面前演奏之后，他感觉到他的地位处于主教进餐时的仆从和厨役之列。不仅如此，主教还拒绝允许他到曾向他发过邀请的其他贵族府中演奏。带着愤怒和屈辱感，莫扎特大鸣不平并要求辞职。开始被拒绝，但终于如他写到的那样"随着我屁股上挨了一脚……根据尊敬的主教的命令"他被解除了职务。

在维也纳的早期岁月

在维也纳的这几周，莫扎特曾经通过教学、演奏和作曲，后来还可能想在宫廷内找一个职位来试验谋生的可能性。莫扎特曾写道维也纳是"钢琴的国土"，而且他很快地着手使自己成为一位钢琴演奏家。他创作并出版了钢琴奏鸣曲和钢琴与小提琴奏鸣曲，随后又写了三首协奏曲。他接纳了几名学生，一般每人每天上课一次。莫扎特有了稳定的收入。1782年他上演了他一部新的德文歌剧《后宫诱逃》。这一年他与康斯坦茨·韦伯结婚，五年之前在曼海姆他曾与她的姐姐恋爱过。

不过，莫扎特在这些新作品中最关心的是六首弦乐四重奏。这六首作品不会为他赚什么钱，但是它们是为音乐鉴赏家们写作的，而且他渴望显示他在写作这一体裁上与海顿具有同样的技巧——在出版时他很得体地把这六首弦乐四重奏题献给作为弦乐四重奏最高大师的海顿(而不是题献给一位富有的、可能为此付他钱的庇护人)。莫扎特在创作这六首作品时进行缓慢，用了两年多的时间，部分原因是这非紧急之事，部分原因是在作曲上遇到了新的挑战，特别是要研究出一种专门适合两个小提琴、一个中提琴、一个大提琴合奏的风格和手法。莫扎特不愿意只是简单地写一条旋律、一个低音声部再填入中间两声部。音乐必须从弦乐四重奏特有的角度来构思。

这一组弦乐四重奏K387中第一首(例Ⅶ.7)的开头几小节显示了他如何做到这一点并从中表现了他风格的其他特点。乐曲在丰富的四部和声中开始(第一至第四小节)，然后进入对答，随着同一乐句在不同的乐器上三次出现，进入了一个收束句，但不是收束在主调G大调上，而是收束在E小调上，给人以未结束的感觉。一个加了装饰的同

例Ⅶ.7

很活泼的快板

第一小提琴

第二小提琴

中提琴

大提琴

一分句(第九小节)结束了整个乐句。接着第二小提琴演奏开头的乐句，第一小提琴以同一乐句插入，导向(第十三小节)一个建立在从其中抽取的五个音符的音型上的对答，随着第一小提琴的半音阶下行把音乐带向D大调(第十六小节)，其他乐器用半音阶上行作答。这呼应了以前听到的一个乐句(第四小节)——几乎此处的一切，实际上都是从开头陈述中衍生出来的。这里还有莫扎特其他的印记：半音手法，加强音乐的冲击力；第五至第七小节的对答，再次增加紧张度并使听众对各种不同的转折感到吃惊；另外，还运用了对位，使音乐的紧张度进一步加强，保证音乐不仅在表面上而且在各个层次上具有活力(第16至18小节显示了全部乐器的加入能够怎样使高潮突出、有力)。这一四重奏采用了通用的四个乐章形式：一个小步舞曲乐章；一个庄严但富有意味的行板乐章，大量利用了我们刚刚看到的交换乐器位置的各种手法；一个使用了赋格写法、像海顿Op.20 No.5(见216页)的终乐章，虽然它仍在常规奏鸣曲式的范围之内。

莫扎特在维也纳早期岁月中创作了数首倾向于赋格写法的作品。部分原因是由于经过与维也纳的贵族兼外交家侯爵范维斯顿的交往激起了他对较早的、包括巴赫和亨德尔的音乐的兴趣。范维斯顿是当时重视较早时期音乐的少数音乐爱好者之一。莫扎特在这位侯爵的府邸中指导音乐会，在音乐会上演奏了较古老的音乐，而且为这些早期音乐的复兴后来还改编了亨德尔的一些作品，通过增加亨德尔不曾使用过的乐器的声部以“提高”它们(莫扎特认为如此)。(今天看来，这如同在文艺复兴时期的画上涂上更明亮的、更多变的颜色一样，但是在莫扎特时代很少有人欣赏完整的早期艺术。十八世纪改写莎士比亚原作的遭遇可证明这一点。)在这时期的作品中可以听到老式的对位，例如在莫扎特于1782—1783年开始着手创作的C小调弥撒曲(不过一直未完成)中。在教堂音乐中，对位一直占有一席之地。使人意想不到的是，它还进入了一首管乐器的小夜曲。这首小夜曲或嬉游曲是轻乐曲的形式。莫扎特在萨尔茨堡已经写过一些这样的作品，一般是为了露天演出，乐队由两个双簧管、两个大管和两个圆号组成(标准的军乐队合奏，也使用于进行曲之类)。在维也纳的早期，他曾创作了三首管乐作品，其中最值得注意的是为八件乐器(双簧管、大管和圆号之外还有单簧管)写的C小调乐曲K388。因为在第一乐章和一个特别紧张及不协和的小步舞曲之间安排了一个温情脉脉的慢乐章，随后是一个发挥各种乐器音色、技巧和表现力的终乐章，所以这首以小调写成的充满活力和激情的小夜曲一定曾使听到它的人感到惊奇。

钢琴协奏曲

莫扎特在维也纳岁月的中期达到了1784—1786年协奏曲创作的顶峰。这正是维也纳公众公认他是天才作曲家和钢琴家并蜂拥而来听他的音乐会的时期，他的这些音乐会都是在剧院停止营业的四旬斋节期间举行的。在这几年所写的十二首钢琴协奏曲中，他扩大了对协奏曲的构思。正如我们已见到的，协奏曲原本是巴罗克时期的一种音乐形式，其中独奏插段与乐队的利都奈罗交替出现。为了与他那个时代的思想相一致，莫扎特给协奏曲增加了古典风格的奏鸣曲式的调与主题材料的对比。其他人，如J.C.巴赫，在某种程度上还有亨德尔，也曾沿着同样的思路创作，但是只有莫扎特达到了各种成分的充分平衡，当然其中也与独奏者的高超技巧有关。他做到这一点，至少最初不是通过使用各种浓缩的方法，如我们在弦乐四重奏中所看到的那样，而是更多地让主题增值。各个主题之间或以灿烂的经过句(音阶、琴音等)加以连接，或以乐队全奏连接较长的主题。钢琴与乐队之间的关系非常巧妙。乐队陈述某些主题，并提供伴奏和

欣赏提示VII.C

莫扎特：《费加罗的婚礼》(1786)，第一幕，三声部

剧中人：伯爵阿尔马维瓦(男中音)，唐·巴西里奥(男高音)，苏珊娜(女高音)

剧情：伯爵阿尔马维瓦一直试图引诱他妻子的女仆苏珊娜，而苏珊娜与伯爵的男侍费加罗已经有了婚约。伯爵来到苏珊娜的房间想与她幽会，正值苏珊娜与童仆凯鲁比诺(清白地)在一起。凯鲁比诺近来因为他的恋情，与伯爵存在着麻烦，他见伯爵来此便藏在一张椅子后面。当伯爵听到唐·巴西里奥(教士兼音乐教师)走来时，也向那同一张椅子后藏去，而凯鲁比诺则悄悄地绕过椅子并坐在上面，用悬挂在椅子上的衣服盖住自己。但在与苏珊娜交谈中，巴西里奥议论了凯鲁比诺对伯爵夫人的崇拜，而这——伯爵是嫉妒心极强烈的——刺激着伯爵从藏身处走了出来。

音乐：这一三重唱(terzetto，用以指三个声部的人声)说明了奏鸣曲式结构如何被用于声乐作品中的。主题材料和调的安排与器乐奏鸣曲式的乐章完全相似，以例 i 作为第一主题，例 iii 作为第二主题。第 1 至第 57 小节等于呈示部，第 57 至第 146 小节等于展开部，第 147 至第 222 小节等于再现部。但所用材料的性质和它再现的方式都处理得可以赋予这部戏额外的力量和巧妙性。注意：例如例 i 如何在每次伯爵强硬声明他蛮横的愤怒时出现；第 70 小节中出现的例 iii 是如何保持了它原来的意义；还有例 ii 如何在使用上带有嘲弄性——这一迹象首次在这里(第 16 小节)出现，在巴西里奥虚伪地否认存在恶意时再次出现(第 85 小节)，在伯爵发现凯鲁比诺时使用了这同一音乐之后，这一迹象最后一次出现，而嘲弄讥讽也最为辛辣(第 175 小节)。

原文	译文	小节	调	
	伯爵			
Cosa sento! tosto andate, E scacciate il seduttor.	什么声音？ 马上去把那引诱者赶走。	4	降 B	例 i：伯爵表示他的愤怒
	巴西里奥			
In mal punto son qui giunto, Perdonate,o mio signor.	我来的不是时候， 请原谅，我的大人。	16	降 B	例 ii：巴西里奥(带有一点嘲弄和恶意)
	苏珊娜(几乎昏倒)			
Che ruina, me meschina! Son oppressa dal dolor.	我如此不幸， 我完了！苦难使我气馁。	23	降 b–f 在苏珊娜的焦虑中转入小调	
	伯爵、巴西里奥(扶住苏姗娜)			
Ah già svien la poverina! Come oh dio!le batte il cor!	啊，可怜的姑娘要昏倒了！ 天哪，她的心跳得如此厉害！	43	F	例 iii 表示同情
	巴西里奥			
Pian pianin su questo seggio.	轻轻地扶她到这张椅子上	59	F	此段结束；转调段开始
	苏珊娜(苏醒中)			
Dove sono! cosa veggio! Che insolenza,andate fuor.	我在哪里？出了什么事？ 你太放肆！放开我！	62	g	苏珊娜对扶住她并领她到有人坐着的椅子感到生气
	伯爵			
Siamo qui per aiutarti, Non turbarti,oh mio tesor.	我们只是在帮助你， 不要感到不安，我的宝贝。	70	降 E	例 iii，注意与小节 43 类似的表情
	巴西里奥			

Siamo qui per aiutarvi,	我们只是在帮助你	85	降E–降B	例ii；
È sicuro il vostro onor.	你的荣誉得到了保护。			
Ah del paggio quel che ho detto	我说的关于那童仆的话，			
Era solo un mio sospetto!	不过是我的怀疑！			
	苏珊娜			
È un'insidia,una perfidia,	这是诡计和谎言，	92	降B	
Non credete all'impostor.	不要相信这骗子			
	伯爵			
Parta parta il damerino!	这个小情郎，必须赶他走！	101	降B	例i：伯爵在生气
	苏珊娜、巴西里奥			
Poverino!	可怜的孩子！	104		
	伯爵（讥讽地）			
Poverino!	可怜的孩子！	110		
Ma da me sorpreso ancor.	不过，我已经发现他两次了。			
	苏珊娜、巴西里奥			
Come! Che!	怎么回事？	116		
Da tua cugina	**伯爵**			
L'uscio ier trovai rinchiuso,	在你堂姐处，			
Picchio,m'apre Barbarina	我发现门锁着，	121	降B	叙事用的宣叙调式乐段
Paurosa fuor dell'uso.	我敲了门，巴巴里娜让我进去，			
Io dal muso insospettito,	她脸上露出不平常的惊惶失措。			
Guardo,cerco in ogni sito,	这引起了我的怀疑，			
Ed alzando pian pianino	我举目四望，到处搜查，			
Il tappetto al tavolino	轻轻撩起桌上的台布，			
Vedo il paggio...	看见这童仆就在那里！	129	降B	例ii
（他用椅子上的覆盖物说明那种情况时，发现了凯鲁比诺）		139		注意：在这僮仆被发现时，X（例ii）如何翻转而上
Ah! cosa veggio!	啊！我看到了什么？	141		
	苏珊娜			
Ah! crude stelle!	啊，冷酷的上苍！	143		
	巴西里奥（大笑）			
Ah! meglio ancora!	啊，最好沉默！			
	伯爵			
Onestissima signora!	你最贞洁的淑女！	147	降B	例i：伯爵再次发怒，这时平静下来并面露威胁
Or capisco come va!	现在我了解是怎么回事了。			
	苏珊娜			
Accader non può di peggio;	不可能发生比这更糟的事；			
Giusti dei! che mai sarà!	伟大的上苍，下一步还会发生什么事？			
	巴西里奥	168	降B	例iii的一部分
Così fan tutte le belle;	所有的女人都一样，			
Non c'è alcuna novità!	这事并不新鲜！			
Ah del paggio quel che ho detto	我说的关于那童仆的话，			
Era solo un mio sospetto!	不过是我的怀疑。	175	降B	反映巴西里奥的嘲讽

例 i

（伯爵）

（乐队、低音）

tos - to an - da - te e scac - cia - te il se - dut - tor, tos - - to an - da - te e scac - cia - te il se - dut - tor.

例 ii

（巴西里奥）

In mal pun - to son qui giun - to, per - do - na - te, o mio si - gnor.

例 iii

（巴西里奥）

Ah, già svien la po - ve - ri - na

（伯爵）

Ah, già svien la po - ve - ri - na,

（乐队、低音）

co - me oh di - o, le bat - te il cor, co - me oh di - o, le bat - te il cor.

cresc.

p

段落的岔开；钢琴则重新阐释乐队的某些主题，奏出自己的一些主题，偶然也为管乐器领奏者伴奏。总之，它有各种机会显示它的辉煌从而表明它有权占有特殊地位，并以独奏的华彩乐段把乐章推向高潮。在1784年为他的一个学生巴巴拉·普罗叶所写的一首G大调协奏曲K453，由于其主题的抒情、曲式的清晰、管乐器写法的诱人以及它的流畅精湛的经过段而最具代表性(见欣赏提示Ⅶ.D)。就它的慢乐章而言，钢琴的音乐华丽、富有戏剧性而且表情丰富多彩，还常对乐队中已经听到过的乐思加以发挥。终乐章中，钢琴与乐队在一组谐趣横生的变奏中分享着平等权利。没有两首莫扎特的协奏曲是完全相同的设计。在后来的一些协奏曲中，他趋向于离开抒情主题的多样性而

欣赏提示Ⅶ.D

莫扎特：《G大调钢琴协奏曲》，K453(1784)

独奏钢琴

长笛、两支双簧管、两支大管、两支圆号

第一小提琴和第二小提琴，中提琴、大提琴、倍大提琴

第一乐章(快板)：奏鸣曲－利都奈罗曲式，G大调

开头的利都奈罗段(1—74小节)　主要主题(例i)一开始立即出现在小提琴上，同时长笛和双簧管作了烘托。接着是一短小的乐队全奏段，它逐渐(注意大管和长笛)进入了一个轻柔抒情的新主题(例ii)，首先由小提琴奏出，然后木管乐器加以模仿。这里有一个调的急剧改变，转入了降E大调，但时间不长音乐又在小提琴的一个简短主题和非常短小的一段乐队全奏上回到了G大调。

独奏呈示段(74—170小节)　这时钢琴进入，先是以例i的形式出现，在一些炫技性的经过句和一次向属调D大调的转调之后，它陈述了一个新的主题(例iii)———个乐队从来不演奏、专门为独奏者保留的主题。然而，在木管乐器对答的背景中，钢琴很快进入了显示高超技艺的经过段。这引出前边在大管和长笛上(这时是大管和双簧管)的一些乐句，并导向一次例ii的再陈述——这时以D大调出现(以前是主调G大调)，这一再陈述是由钢琴和对它作模仿的木管乐器奏出的。又一些炫技性的乐段把音乐带向在D大调上的明确收束。

中段(171—226小节)　先有一短小的乐队全奏(建立在前边听到的乐队全奏段的材料上)，然后是一自由乐段，其中钢琴独奏者在键盘上大范围地上下跑动，木管乐器为之伴奏，弦乐器为之加强和声。音乐在调上走得很远，不过返回到(203小节)E小调(G的关系小调)，并从那里为了再现段回到主调。

再现段(277—349小节)　乐队奏出了例i，如同本协奏曲的开头一样，不过钢琴很快地介入，接着例ii和例iii再现，像在独奏呈示段那样，虽然有很多细微的不同，尤其是在配器上。在又一些炫技性乐段之后，再现突然向降E大调的转调，预示着华彩乐段的到来——在这里传统上虽然独奏者可以独立离开去自由地即兴演奏，但因为莫扎特自己为这首协奏曲写下了多种引人入胜的华彩乐段(为他的一个学生而作)，所以大部分钢琴家仍都使用他写下的这些华彩乐段。在华彩乐段结束后，是一段采用前边一些乐队全奏段材料的最后的乐队全奏。

第二乐章(行板)：奏鸣曲—利都奈罗曲式，C大调

第三乐章(小快板)：主题与变奏，G大调

例 i

（小提琴）

（长笛）

例 ii

例 iii

（钢琴）

喜用较短的、动机式的乐思，从而给音乐带来更强有力的统一。K467(1785)和K503(1786)这两首成熟的C大调协奏曲是这一方面的范例。前者还以其诗一般娓娓动听的慢乐章和凌空翱翔的钢琴旋律，以及颤动的伴奏和令人不安的不协和和声而闻名。在莫扎特后来的一组协奏曲中，还有两首小调的协奏曲(D小调，K466；C小调，K491)，它们都属于他成就最高的作品。两者都以基本上是乐队风格的、钢琴演奏者不能接续下去的材料开始——所以在两例的每一例中独奏的进入都以一个新的、特别哀婉柔美的抒情主题开始。那首C小调作品尤其以它慢乐章中的管乐器写法和终乐章中充满创意的变奏著称。有这样一种比拟：协奏曲中的钢琴独奏者就像歌剧中咏叹调的演唱者。莫扎特擅长为这两者写音乐，肯定不是巧合。正是从这时起，莫扎特的最著名的歌剧开始问世：《费加罗的婚礼》1786年在维也纳首演，《唐璜》翌年上演于布拉格。

成熟时期的器乐曲

在我们审视莫扎特作为歌剧作曲家最后的成就之前，我们应纵览一下他成熟期的器乐作品，并对其中的某些乐曲作一些比较细致的介绍。他写了各种乐器的作品：钢琴奏鸣曲，有些是特点鲜明而且表现大胆的，另外一些则基本上是教学作品；钢琴与

小提琴奏鸣曲，在这类作品中莫扎特把传统上的以钢琴为重心(小提琴仅是伴奏)改向了钢琴与小提琴两者均有完全的表现权利，另外还创作了钢琴三重奏和更大型的作品；弦乐四重奏(虽然从未超过他题献给亨德尔那一组的成就)和弦乐五重奏；更多的协奏曲，其中包括一首漂亮的单簧管协奏曲；交响曲。

弦乐五重奏在莫扎特时代是不常见的音乐形式，但他似乎曾特别为这种形式所吸引。他在1787年春天写了两首——C大调K515和G小调K516，后在1790—1791年又写了两首。在代表莫扎特室内乐的一个顶峰的K515和K516中，他充分利用了另外加进的乐器(第二中提琴)提供给织体的各种不同对称的机会(如例Ⅶ.8开头的几小节所示，第一小提琴与大提琴作问答时，中音乐器提供和声)。他最宽广的室内乐作品，那首C大调五重奏在从容不迫的方式中展开，以便在音响、动机的运作上和在第一乐章中调的使用范围上放入新的丰富；它的慢乐章像歌剧中为小提琴和中提琴写的的爱情二重奏，而终乐章则把对位与机智结合在一起，以前还从没有任何作曲家这样做过。更加受人重视的也许是他的G小调五重奏，因为它表现了深沉的情感。大约在他创作这些作品时，莫扎特听到了他父亲在老家萨尔茨堡病危的消息。

在他成年时期，莫扎特写的交响曲很少，这主要因为钢琴协奏曲更有利于他在维也纳登台露面。不过，在1786年，为了一次对布拉格的访问，他写了一首交响曲，在1788年夏又写了三首。最后两首K550和K551像那两首五重奏一样，分别是G小调和C大调，并具有类似的关系。G小调的一首，它开头主题的优雅和情感的克制，连同跳跃的中提琴伴奏，立刻显示了它的独特性(例Ⅶ.9)；它最初的三个音符(X)构成了整个第一乐章的基础，有时传递乐章的主要情节，有时潜藏在乐队的织体中，但始终给人

例Ⅶ.8

快板（Allegro）

第一小提琴
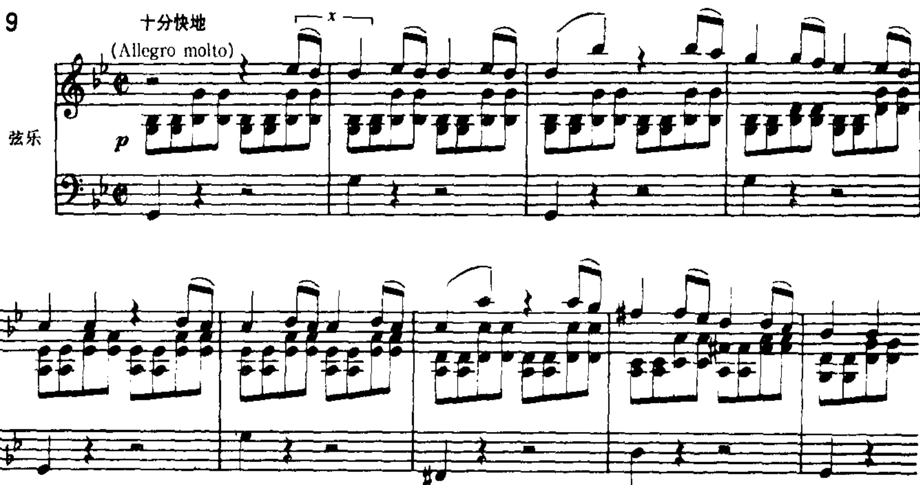
第二小提琴
第一、第二中提琴

大提琴

p *f* *p* *dolce* *f* *p*

右页彩图　宫廷乐师、大管演奏者费利克斯·雷纳与各种乐器。作于1774年的一幅绘画的细部。作画者为彼得·雅各·霍雷曼。慕尼黑国立拜恩绘画陈列馆藏。

例Ⅶ.9



以某种惴惴不安的紧张。这种紧张或者说迫切感在终乐章中升到了表面，中间展开段的热烈的音乐经历了一种活泼有力甚至几乎是刺耳的对位处理。但是在莫扎特的交响音乐中，对位的最佳表现出现在那首C大调作品也被称作《朱庇特》的交响曲中。它部分地继承了C大调典礼音乐的一种传统，如乐队中出现的小号、鼓以及军乐节奏所证明的那样。对于终乐章，莫扎特又恢复到他曾经在弦乐四重奏K387中曾使用过的一种注入了赋格的奏鸣曲型(sonata-type)乐章。它的各个主题短小而且机动，被设计得可以联合。这里有数个赋格段，但只是在乐章行将结束前，莫扎特才亮出底牌，混合所有材料，把音乐统一到一个具有无比力量的结尾，一个与他的交响作品相称的顶点。

创作最后的几首交响曲时，莫扎特三十三岁。这时他在维也纳的事业已开始走下坡路。作为钢琴家，他不再为人们所需要，尽管这时他在宫廷中有一个职位，但是职位低，报酬相当微薄。虽然莫扎特一家从未陷于饥饿的境地，而且雇得起一个仆人并负担得起一驾属于自己的马车的费用，但也遇上一些经济困难，莫扎特不得不举债，尽管直到他生命终结他一直享有歌剧作曲家的成功。他生命中的最后一年即1791年，他特别活跃。那年夏天他写了两部歌剧，一部是为大众化的维也纳剧院写作的，另一部是为布拉格举行加冕典礼的演出写作的。布拉格是莫扎特喜爱的城市，他的歌剧在那里一直受到热烈的欢迎。不过他的新作品《狄托的仁慈》1791年9月在布拉格的演出只取得了一般性的成功。莫扎特回到了维也纳，在这一月月底维也纳首演了他的歌剧《魔笛》——进入十月后，它越来越受到人们的称赞。与此同时，莫扎特又着手写一首《安魂曲》，这是此前通过秘密关系接受的请求(委托人是一位想在这部作品上署名的贵族)。后来据说，莫扎特认为他是在为自己写一部安魂曲，因为进入11月份，他开始感觉不适，经过三周令大夫束手无策而且诊断不出病因的高烧之后(并非传说中的中毒)，于12月5日逝世。

歌剧作品

莫扎特兴致勃勃地为每种音乐形式作曲，但歌剧才是他最大热情之所在。他十一岁时写了一部拉丁文的学堂歌剧(school opera)，又在十二岁时写了一部整出的喜歌剧。他的第一部大歌剧是《伊多梅纽斯》，是他二十五岁时为慕尼黑的宫廷创作的。随之而来的是第二年为维也纳写的德语歌剧。然而，他的歌剧永久为公众所欣赏的是这样三部：《费加罗的婚礼》、《唐璜》和《魔笛》。

与莎士比亚的喜剧一样，莫扎特的喜歌剧不仅是让人发笑的。我们已经看到

歌剧作品

(205—206页)格鲁克正在歌剧中已这样做了，莫扎特通过注入新的人性和深刻的感情也使他的喜歌剧有了相同的表现。在十八世纪中期和后期，有无数关于那些如此热心于凯觎农村姑娘的贵族们的歌剧，但情况在所有这类歌剧中，都是贵族受挫，贞操获胜。这种情况同样发生在《费加罗的婚礼》中，但情况又有所不同。因为在他的聪明的脚本作者罗伦佐·达·庞泰和原剧本的法国作者布马舍的帮助下，莫扎特所描绘的不是通常在剧院中看到的那种纸牌上的漫画式的人物而是活生生的人。莫扎特的音乐给人物以生命。下列如伯爵和他被疏忽的妻子的唱段，在语气上与他们仆人费加罗和苏珊娜(伯爵夫人的女仆，伯爵想得到她)的唱段明显不同。音乐向听众说明了他们的社会背景和为歌剧提供动力的两性之间的紧张关系。另外，为童仆凯鲁比诺写的音乐，刻画了他青春期的全部性意识，这种刻画是文字语言所做不到的。我们可以从伯爵的音乐中听出他对苏珊娜急不可待的情欲，和想到他自己的仆人可能享有他被排除在外的特权时的狂怒。我们可以听出，费加罗在认为苏珊娜不贞时对人们玩世不恭的态度。我们还可以听出苏珊娜回味在爱人怀抱中的乐趣。莫扎特的音乐不像当时大部分意大利歌剧音乐那样仅仅给出带有轻快伴奏的活泼曲调。其旋律线条、联合的和声、丰富的配器都传递着歌词背后的情感信息。在大多数喜歌剧中，剧情是由宣叙调和小合唱段推动前进，咏叹调出现在一个角色表达他或她对处境的反应、情节处于静止时。莫扎特对合唱段设计得尤为精巧。随着情节变化而分成几个小段落的终场(每段都具有一个交响曲乐章的完整性)，悠长而又精雕细刻，成功地推动着剧情向前发展，并保持情节的紧张(参见欣赏提示Ⅶ.C)。

《费加罗的婚礼》在维也纳和布拉格都获得了成功，而且正是为了后一座城市，莫
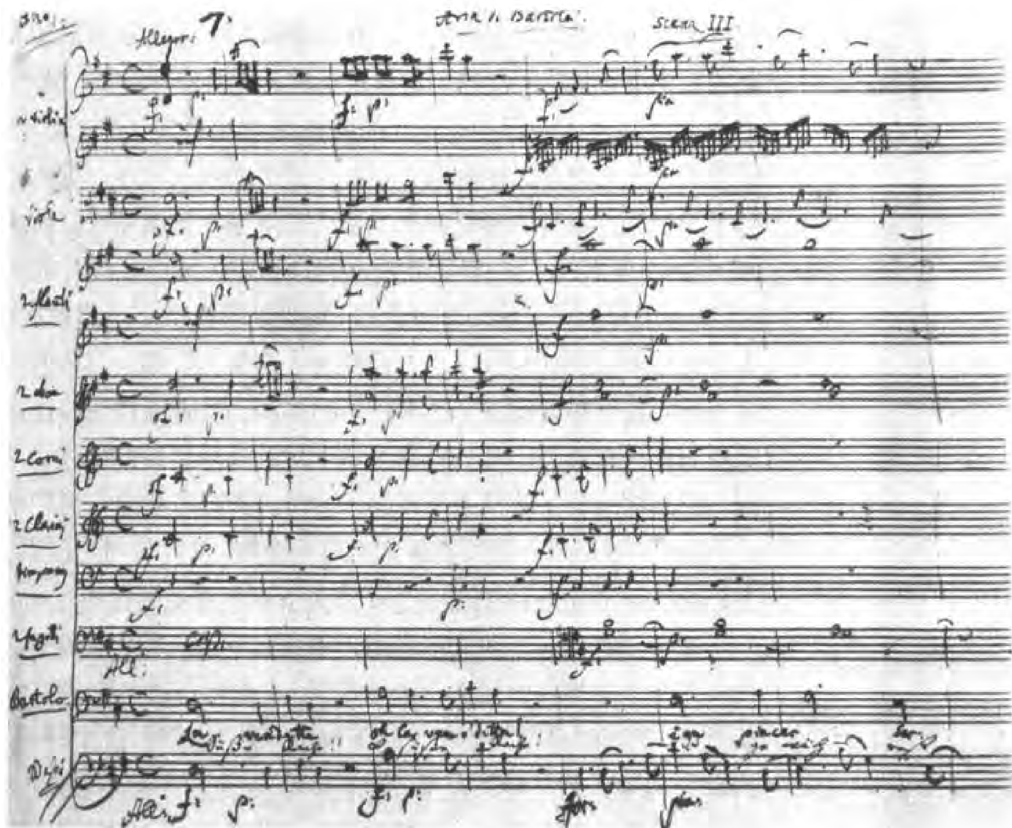


布马舍的喜剧《费加罗的婚礼》(1784)中的一个场景。J.B.莱纳德根据雅克·P.J.圣昆廷原作所作雕刻画。(这一场景重现于莫扎特歌剧第一幕的三重唱，见欣赏提示Ⅶ.C)。

扎特又一次与达·庞泰合作写了歌剧《唐璜》。这也是一部涉及阶级之间和两性之间冲突的歌剧：唐璜是一位对性征服永不满足的西班牙贵族。最终，在一盛大的场景中，被他杀害的人(这人在保护他女儿的荣誉)的雕像来到这里赴宴，然后无情地把他拉进了地狱的熊熊烈火之中，使他陷入了被人谴责的永久境地。莫扎特为这一场景用D小调谱写了雄伟的、正气凛然的音乐。总谱写得也十分吸引人，因为它刻画了唐璜的受害者(或他企图伤害的人)、农家姑娘采莉娜和她的清纯、悦耳的和谐音调；埃尔薇拉夫人(曾被唐璜背弃并对唐璜怀着怨恨)被刻画得微微有些滑稽意味，因为一个被轻蔑的女人却纠缠着以前的情人不放，难免为人窃笑；安娜，自尊的年轻女子，父亲被唐璜杀害，她的复仇热情构成了这部歌剧的基调。对唐璜和他的仆人莱波雷罗两人性格的对比刻画，再次展现了莫扎特在音乐上对社会阶级性的描述。尽管《唐璜》是一部喜歌剧，它却接触到一些严肃的问题。不过，莱波雷罗的外形和他普通人荒谬或滑稽的评论，保证了我们不会把这部歌剧看成是悲剧。莫扎特与达庞泰合作的最后一部歌剧《女人心》(Cosi fan tutte,1790)是一部关于不贞爱情的优雅但非常真诚的喜歌剧。

G·富恩特斯为1799年法兰克福上演莫扎特歌剧《狄托的仁慈》所作的舞台设计。科隆大学戏剧研究所藏。

维也纳宫廷演出的歌剧喜欢使用意大利语。然而在宫廷之外，则使用德语，而且为中产阶级上演的歌剧必须使用德语。喜欢用母语写作的莫扎特在1791年很高兴地接受邀请，与剧院经理兼演员埃马努埃尔·席卡内德尔合作写一部哑剧式的德语歌剧。自1784年以来，莫扎特一直是一位共济会会员，席卡内德尔也是，因而歌剧《魔笛》的歌词和音乐在很大程度上具有共济会的象征主义。《魔笛》以一位英勇的王子(塔米诺)





莫扎特的《费加罗的婚礼》第一幕第三场中巴尔托罗的咏叹调开头的手稿。作品完成于1786年4月29日。柏林德意志国家图书馆藏。

试图从邪恶的术士(萨拉斯特罗)的魔掌中救出美丽的公主(帕米拉)开始,像一个传统的神话。但是很快就清楚了,萨拉斯特罗代表的是光明的力量,而帕米拉的母亲、夜之女神是黑暗势力的代表。《魔笛》的脚本尽管陈腐而无聊,但它设计得很巧妙,可以供很多种音乐表现:夜之女神的花腔,光芒四射;萨拉斯特罗和他的教士们的声音,庄严崇高;陪伴塔米诺寻找公主的捕鸟人帕帕奇诺(由希卡内德尔演唱)的流行小曲;夜之女神的侍女们的紧张的三重唱和支持塔米诺的三个童子即小妖们的宁静安祥的三重唱;而塔米诺和帕米拉两人的音乐则朴素、亲切,而莫扎特的意大利语歌剧却并非如此。这是一部哲理性的、关于人们对成就和理想婚姻崇高追求的歌剧。这与帕帕奇诺和他作为自然之子的角色形成对比。《魔笛》说明莫扎特是真正的启蒙时代的代表人物。

其他歌剧作曲家

《魔笛》是一部歌唱剧(Singspiel),一部带有对白的德语歌剧——它无疑是这一类型的最高范例。我们已经看到,欧洲每一个重要国家都有其自己的轻音乐戏剧的形式,歌唱剧就是一种德国的形式。海顿也曾写过一些歌唱剧,其他很多作曲家也写过,包括另一位维也纳人卡尔·迪特斯·冯·迪特斯多夫(1739—1799)和一位德国音乐的重要人物约翰·亚当·希勒(1728—1804)。大多数歌唱剧作品风格朴素,几乎像话剧加歌曲。这一时期的英国歌剧与德国相似。它们数量甚多,其作者有查尔斯·迪布丁(Charles Dibdin,1745—1814)和威廉·希尔德(William Shield,1748—1829)等人。在这两个国家,轻歌剧反映了对当代社会的批判,这在法国更为突出,都是强调资产阶级的价值(义务、正直、友善、清白)来反对贵族阶级的寡廉鲜耻和残酷无情。法国的喜歌剧(Opéra comique)那时正在寻求它听众要求的折衷道路,一端是它的来源,粗俗而猥亵的集市娱乐表演,一端是仍在宫廷中受贵族们宠爱的那种矫饰的歌剧形式。法国喜歌剧的代表人物有A.E.M格雷特里(Gretry,1741—1813),他以流畅的旋律风格

和优雅的、非常法国式的富有表情的个人魅力而知名，还有F.A.D.菲利多(Philidor, 1726—1795)，他当时以作为棋手更为知名。只有在意大利没有任何带对白的歌剧。因为意大利语是一种速度快、有节奏并抑扬起伏如音乐的语言，所以宣叙调能够既适用于正歌剧也适用于喜歌剧。意大利喜歌剧起源于意大利戏剧或称即兴喜剧(commedia dell'arte)，它开始于这一世纪初的那不勒斯，并北传到罗马、威尼斯，在这个世纪中叶之前甚至跨越阿尔卑斯山脉传到了有意大利人在那里工作的其他国家。在这的一世纪的最后二十五年中，它的代表人物是多梅尼科·奇马罗萨(Domenico Cimarosa, 1749—1801)，他是那不勒斯人，他的事业使他走遍了意大利的主要城市，然后又到俄罗斯短时期担任了叶卡捷琳娜大帝在彼得堡的宫廷作曲家。他最著名的喜歌剧《秘婚记》(Il matrimonio segreto)，1792年在维也纳上演。该剧获得巨大的成功，以至于德皇要求马上再演一遍，这是人们知道的惟一一次让整出歌剧再演一次的历史记录。

奇马罗萨不是惟一的意大利喜歌剧的卓越作曲家，还有巴尔达萨尔·加鲁皮(Baldassare·Galuppi, 1706—1785)，他为喜剧剧作家卡罗·戈尔多尼(Carlo Goldoni, 1707—1793)剧词谱写的优美动听的曲调统治了维也纳的舞台；还有尼古拉·皮钦尼(Niccolo Piccinni, 1728—1800)，人们在他的《好姑娘》(1760，根据理查森的小说《帕梅拉》编写)中所听到的他的那种多情善感的气质为他赢得了格外的声誉，而且在名望上可以与奇马罗萨比美；还有乔瓦尼·帕伊谢洛(Giovanni Paisiello, 1740—1816)，他的活泼轻松的《塞维利亚的理发师》(Barber of Seville, 1783)成为崇高成就的典范，以致罗西尼在1816年为同一故事所谱写的歌剧音乐被认为是不切题的。

意大利语在大部分欧洲土地上是宫廷歌剧使用的语言，大部分大众歌剧也是如此，所以很自然，意大利作曲家在宫廷和很多国家——德国和奥地利、英国、西班牙和葡萄牙，甚至民族传统很强的法国——都占有重要地位。意大利器乐演奏家的地位也很突出，如在斯图加特的纳尔迪尼(Nardini)和伦敦的贾尔迪尼(Giardini)。这两人都是坚持强大的巴罗克传统的小提琴家。

博凯里尼

卢伊吉·博凯里尼(Luigi Boccherini)，1743年出生于卢卡，是一位大提琴演奏家，年轻时曾有三段时间在维也纳(占有大部分意大利领土的神圣罗马帝国的首都)演奏，参加过可能是最早的弦乐四重奏的公开演出(米兰，1765)，并随着1768年在巴黎的登台而在国际上获得了声誉。他被邀去马德里，1770年在那里被任命为唐·路易亲王的作曲家。他在西班牙度过了他的余生。1785年路易死后，曾为其他许多不同的庇护人工作，重要的有在柏林的普鲁士国王弗雷德里希·威廉二世。威廉二世是一位热心的业余大提琴演奏者，博凯里尼能够给他提供带有动人的、趣味盎然的大提琴分谱的室内乐作品。后来，他的环境变得艰难，不得不为日益流行的吉他改编乐曲以弥补微薄的养老金。他于1805年去世。

博凯里尼是一位有高超、独特才能的作曲家，他在西班牙的与欧洲音乐主流隔绝的环境发展了他的独特才能。同多梅尼科·斯卡拉蒂一样，他时常在他的音乐里模仿西班牙民间音乐的手法，如吉他上的轻拨、切分的节奏、软弱无力的分句法。他主要是一位室内乐作曲家，他创作了一百多首弦乐五重奏(大部分为两个小提琴、一个中提琴、两个大提琴)，差不多有同样数量的弦乐四重奏和大量的三重奏及其他室内乐作品。

作为大提琴演奏者，他经常要求这一乐器演奏得快速而辉煌，有时娓娓动听地攀升到它音域的最高点。这种写法不适合出现于海顿或莫扎特的乐曲中，因为他们更多地考虑的是合奏的效果而不是单个乐器的效果。但这是博凯里尼的典型特点。他崇拜海顿，但缺少这位奥地利作曲家的形式完整感。相反，他的目的是华丽而富于变化的织体。博凯里尼也为他自己的乐器（大提琴）写过交响曲和协奏曲，不过，他音乐的亲切和优美首先表现在他的弦乐五重奏和四重奏之中。

克莱门蒂

博凯里尼的朋友和同行之一，奥－法作曲家伊格纳斯·普莱耶尔(1757—1831)是海顿的学生，他作为音乐出版商和乐器制造商定居在巴黎。他是这个时期把音乐的创造性和商业性两方面结合在一起的几个积极进取的音乐家中的一个。在这几个人中最杰出的是穆齐奥·克莱门蒂(Muzio Clementi)，他1752年出生于罗马，大约在十五岁时被带往英国，在那里勤奋学习了七年，然后开始作为羽管键琴演奏者逐渐出名，不久便走上演奏生涯。1781年，他在维也纳，与莫扎特在皇帝面前进行了比赛——莫扎特认为他仅仅“是一个匠人”，然而克莱门蒂较为慷慨，说他以前从未听到过像莫扎特演奏得这样精彩或优雅的音乐。他返回了伦敦，花费了他余生的大部分时间用于作曲、出版和监制钢琴。他继续频繁的旅行，一半是外出演奏，但越来越多的是为了追求商业上的利益。1830年他退休去了农村，两年以后去世。

大部分克莱门蒂的作品是为他自己改进并演奏的乐器——钢琴写的。他的早期音乐采用了朴素的、羽管键琴式的风格。但不久，他开始利用新钢琴的性能以获得辉煌的效果和华丽的写法——在这方面他曾与贝多芬并肩前进，或许还走在贝多芬前边——而且他的后期作品在线条和织体上的匠心独运，使人不禁想到肖邦(克莱门蒂的学生，爱尔兰人约翰·菲尔德，1782—1837，是后来肖邦赋予这种丰富表情的夜曲(nocturne)风格的真正首创者)。去世前不久被称为“钢琴之父”的克莱门蒂是一位革新家而不是大作曲家，他的重要性在于他为下一代奠定了钢琴风格的基础。

贝多芬

在世纪之交，正是随着天才路德维希·范·贝多芬的“暴发”，古典时代才达到了它的高峰期和消亡期。“暴发”是最恰当的词：因为贝多芬的音乐体现了一种新的遒劲的力量。这种新的遒劲力量不仅要求人们用不同的方式听他的音乐，而且象征着作曲家社会地位的变化——不再是社会的仆人、仅仅受命去满足社会的需要，而是它的幻想家、它的英雄形象。

青年时期

贝多芬出生于德国西部莱茵河畔的波恩。在那里的科隆选侯的宫廷中，他的祖父曾短时间地掌管音乐部门，1770年末路德维希出生时，他父亲是宫廷的男高音歌手。发现他在音乐上有特殊才能，贝多芬的父亲想让他成为一个神童、第二个莫扎特，并强迫他长时间地练琴。他八岁时登台演奏，但是他的早熟与莫扎特不属于一类。他在钢琴、管风琴和小提琴方面受过指导，并在十岁时开始了更严格的学习，包括随波恩宫廷管风琴师C.G.内夫(C.G.Neefe)学习作曲。十三岁时他获得了助理管风琴师的职位，两年后，被送往维也纳学习。在那里他可能听过莫扎特的几次课，不过这次行程很短暂，因为不多久贝多芬便被召回家去看望他临终的母亲。1789年，由于父亲是个大酒鬼，贝多芬担负起管理家庭的责任。他在宫廷中的主要任务是在小礼拜堂和剧团

路德维希·范·贝多芬	生平
1770年	出生于波恩，12月17日受洗礼
1792年	随海顿在维也纳学习
1795年	作为钢琴家与作曲家在维也纳为公众首演
1799年	C小调第八钢琴奏鸣曲，Op.13(《悲怆》)出版
1800—1802年	听力衰退，精神消沉期
1802年	10月写下“海利根施塔特遗嘱”
1803年	英雄的“中期”开始；《英雄交响曲》问世
1805年	歌剧《菲岱里奥》首演
1806—1808年	旺盛创作期，大部分为大型器乐作品，其中包括第5和第6(“田园交响曲”)和《拉苏莫夫斯基四重奏》
1812年	写信给“永恒的爱人”；“沉默期”开始
1813年	“最后期”开始
1814年	在维也纳处于受大众欢呼的顶点；作为钢琴家最后一次登台；修改《菲岱里奥》
1818年	降B大调第二十九首钢琴奏鸣曲，Op.106(“Hammerklavier”钢琴奏鸣曲)完成
1820—1823年	作曲活动：新的一些钢琴奏鸣曲，《迪阿贝利变奏曲》
1823年	《庄严弥撒曲》完成，第九交响曲(《合唱》)创作开始
1825—1826年	集中精力创作弦乐四重奏
1827年	3月26日逝世于维也纳

乐队中演奏中提琴。但是波恩这座城市对一位发展中的作曲家空间太小了，1792年海顿结束了他从伦敦到维也纳的旅行后，贝多芬便被送到这个奥地利的首都进入海顿门下学习。

课上得不是特别成功，贝多芬后来说，海顿在他身上很少费心思。尽管海顿尊敬这位比他年轻的人，但看来他一直对贝多芬的音乐思想抱有反感。海顿回到伦敦后，贝多芬乘此机会转入J.G.阿尔布雷希茨贝格(Albrechtsberger)，一位勤勉而有条理的教师门下。与此同时，他开始使自己立足于当一位钢琴演奏家，到贵族府邸组织的沙龙音乐会上演奏，1795年初他以一首协奏曲在维也纳举行了初次登台演奏。大约在这一期间，他的首批重要作品出版发行：三首钢琴三重奏OP.1和三首钢琴奏鸣曲OP.2。作为钢琴家的贝多芬，据当时的报导，不仅感情深刻，而且热烈、狂放、才华横溢。别的任何乐器都不可能使他如此放开并如此完整地表现自己。在这些早期的岁月里，正是在钢琴音乐中贝多芬最为自由也最富想像力。他最早出版的、调性“激烈”的F小调的奏鸣曲(例Ⅶ.10)，一开始就显示了表达上的新的紧迫感——在汹涌澎湃的开头，在音型(X，Y)反复出现以努力达到高潮的方式中，以及在由加强的音符(22、23小节)造成的紧张和潜在的速度(从第20小节起)中。很容易看出，贝多芬是如何试图在这里给人以不同于莫扎特或海顿的印象：这位来自外地的不守规矩的年轻人的这份武断、这份咄咄逼人的气势与前一代人提供的那种优雅的消遣截然不同。

路德维希·范·贝多芬 作品

交响曲：No.1，C大调(1800)；No.2，D大调(1802)；No.3，《英雄》，降E大调(1803)；No.4，降B大调(1806)；No.5，C小调(1808)；No.6，《田园》，F大调(1808)；No.7，A大调(1812)；No.8，F大调(1812)；No.9，《合唱》，D小调(1824)

协奏曲：5首钢琴协奏曲—No.4，G大调(1806)，No.5，《皇帝》，降E大调(1809)；小提琴协奏曲，D大调(1806)；钢琴、小提琴、大提琴三重协奏曲，C大调(1804)

序曲与配乐：《科里奥兰》(Coriolan，1807)；《莱奥诺拉序曲》(Leonora)，Nos.1、2、3(1805—1806)；《爱格蒙特》序曲(Egmont，1810)

歌剧：《菲岱里奥》(Fidelio，1805，修订本1806、1814)

合唱音乐：D大调弥撒曲(《庄严弥撒曲》，1819—1823)

钢琴音乐：32首奏鸣曲—No.8，《悲怆》，C小调，Op.13(1799)；No.14，《月光》，升C小调，Op.27；No.2(1801)；No.21，《华尔斯坦》，(Waldstein)，C大调，Op.53(1804)；No.23，《热情》(Appassionata)，F小调(1805)；No.26，《告别》(Les adieux)，降E大调，Op.81a(1810)；No.29，《钢琴奏鸣曲》(Hammerklavier)，降B大调，Op.106(1818)。33首根据迪阿贝利的圆舞曲主题所作的变奏曲，Op.120(1823)。变奏曲，小品曲(bagatelle)

弦乐四重奏：Op.18Nos.1—6(1798—1800)；Op.59 Nos.1—3，《拉苏莫夫斯基四重奏》(1806)；Op.74，《竖琴四重奏》(1809)；Op.95(1810)；Op.127(1824)；Op.132(1825)；Op.130(1826)；Op.133，《大赋格》(1826)；Op.131(1826)；Op.135(1826)

其它室内乐：钢琴三重奏—Op.97，《大公》(1811)；弦乐五重奏；钢琴五重奏；钢琴与小提琴奏鸣曲——Op.24，《春天》(1801)，Op.47，《克鲁采》(1803)；管乐器八重奏

歌曲：《致远方的爱人》(To the distant beloved)，男高音与钢琴声乐套曲(1816)；苏格兰歌曲

在维也纳早期的日子里，贝多芬依靠他的波恩雇主给予的薪俸生活，一些贵族庇护人例如利希诺夫斯基亲王为他提供了住所。正是由于利希诺夫斯基，他在1796年才能到布拉格、德累斯顿和柏林举行他首次的巡回音乐会。而利希诺夫斯基正是贝多芬把他最惊人的作品之一、C小调钢琴奏鸣曲《悲怆》题献给的那个人。《悲怆》的特征是它忧郁阴沉的第一乐章的引子，一个火热的乐章再现了这一引子，造成了强烈的效果。C小调是贝多芬这一时期和后来非常喜欢用于发出严肃深沉声音的调。他作品1中三重奏之一就是使用了这一调。海顿一看到这部作品便建议贝多芬不要出版它，因为他发现这样的音乐有异国情调。贝多芬在这一世纪最后几年所写的一组弦乐四重奏中有一首C小调作品竭力效仿了海顿和莫扎特，但同时也与他们竞争。他的最初两首交响曲，一首写于1800年，一首写于1802年，但是他在其他作品中那种充满激情的音调，在这两首作品中没有表现出来。这时，他还没有精通管弦乐的写法，还不能够在这类作品中体现出他最独特的思想。仍然是他的钢琴奏鸣曲含有他的引人注意的思想。直到1802年，他写的十七首作品中每首都有某种独创性的东西——例如(除上面所引一例和《悲怆》外)Op.10，No.3，它们的第一乐章和末乐章都说明贝多芬用一些仅有几

例Ⅶ.10

快板
(Allegro)

x

p

sf cresc. sf ff p

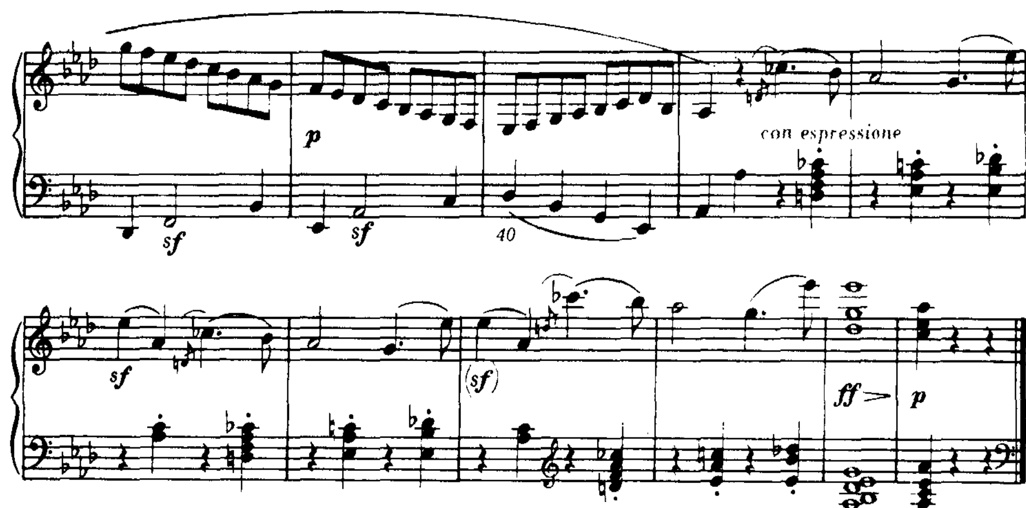
3

10

20

30

f sf sf p (sf) f sf



个音符的动机构成其大的结构，它的慢乐章音调十分阴暗、不协和，充满哀怜气氛("描写一种凄凉的心境，千头万绪的忧思"——贝多芬如是说)；而Op.26包含了一首不平常的葬礼进行曲；还有Op.27，No.2即著名的《月光奏鸣曲》，它温柔而富浪漫气息的沉思，把一个崭新的感觉世界带入了这首奏鸣曲的意境。

"英雄"时期

传统上一直把贝多芬的创作生涯划分为三个时期：他的青年和成年早期，确定他作为一位重要作曲家地位的时期(1770—1802)；他的中年时期(1803—1812)，这一时期他完全精通了所有音乐形式并创作了很多最著名的作品；最后期(1813—1827)，这个时期他承受的压力首先反映在作品创作的数量减少上，其次反映在作品的极其真诚且表现个人情感的性质。这种时期的划分很有道理，而且与贝多芬一生中的变化期或个人危机期相符合。

在1802年中，贝多芬精神上遭受了某种严重的挫折。大约是在1796年，他第一次意识到他的两耳开始不那么敏锐。到了1800年，他不仅意识到他的听力衰退，还意识到情况在恶化，稳定病情尚且困难，更不用说可以治愈了。对作曲家的贝多芬来说，这并不是一个灾难。作为有天才的并受过全面训练的音乐家，他具有完善的"内耳"。贝多芬可以通过看谱听到音乐甚至是复杂的音乐，并能够记下进入他脑海的乐思。他从不坐在钢琴旁作曲，而是坐在书桌旁匆匆记下他零星、粗略的乐思，然后细细研究它们，使它们成形并具有意义。对钢琴家的贝多芬来说，耳聋是一个大灾难，它意味着以钢琴演奏大师身份游历欧洲并赢得音乐爱好者们喝彩的任何想法从此不得不放弃；钢琴教学(一项重要的收入来源)也不得不放弃；指挥自己作品的演出也不得不放弃。作为社会的人来说，耳聋对贝多芬更是个悲剧。在1801年，他写信给一位朋友说，他是"过着悲惨的生活。两年来我几乎停止社会活动，只是因为我无法向人们说'我耳聋了'"。他与男女同胞们自由交流的能力受到了惊人的损害，他永远无望再过正常人的社会生活。随着时间的推移，他越来越离群索居，无法与别人分享他的思想和烦恼。这是一个漫长而渐进的过程。在1802年，他仍能在未来几年中举行演奏会、他的社交生活也尚未完全成为空白，但是就在这年的10月，当他居住在维也纳市外一个叫作海利根施塔特村的时候，他写下一份奇特的文件("海利根施塔特遗嘱")：写给他两个弟弟卡



路德维希·范·贝多芬。约1818年卡尔·弗雷德里希·奥古斯特·冯·克吕伯所作铅笔画。波恩贝多芬纪念馆藏。

尔和约翰(生于1774年和1776年)的一种类似遗嘱的东西，它描述了苦难带给他的极端不幸，措词暗示他认为自己离死亡不远了。

然而，贝多芬决心鼓励自己走出心情压抑的阴影。不止一次，他写道“扼住命运的咽喉”，还写下“在我写出我要写的所有作品之后才离开这个世界”这样难以实现的愿望。这一新的决心、这一与残酷的厄运作斗争的意愿，在他随后年月的英雄性音乐作品中得到了回响。虽然几乎所有的音乐迄今为止都是“纯音乐”(即没有音乐之外的内容)，这时他却写了一些具有暗示他生活态度的大型作品。例如他1803年的清唱剧《基

督在橄榄山》(Christ on the Mount of Olives),它显示了基督的苦难与贝多芬本人的苦难之间存在同一性。1804—1805年的歌剧《菲岱里奥》(或称《莱奥诺拉》,它最初的名字),涉及了贝多芬的苦难和他渴望的其他方面,这一点我们将在下面看到。不过,他"英雄性"状态最明显的作品还是他的《英雄交响曲》。

贝多芬的第三交响曲《英雄》,完成于1803年。最初,贝多芬把它叫作"波拿巴"(Bonaparte),打算把它献给革命的法国的英雄拿破仑。但是在第二年的春季,拿破仑宣布自己为皇帝的消息传来。贝多芬把这看作是背叛,他满怀着愤怒和失望把有题献词的扉页从总谱上扯了下来,撕成两半,并在这首交响曲上写下了"英雄交响曲,为纪念一位伟人而作"。《英雄交响曲》与以前的交响曲(贝多芬的或其他人的)最显著的不同是,它的规模增加了很多。一首海顿后期的交响曲演奏时间为25分钟,而《英雄》为45分钟。然而矛盾的是,它没有悠长的主题——恰恰相反,一些几乎不过几个音符的动机代替了它的主题,特别是在伟大的第一乐章中(见欣赏提示Ⅶ.E)。主要的乐思仅仅建立在降E大调的和弦上,第二主题材料是由一系列乐思组成,靠它们自身的力量和动力结合在一起,其中没有一个乐思算得上是真正的"主题"。整个乐章最值得注意的是它的展开部,其中呈示部的大部分乐思往往以复杂的组合或交替加以重写,于是音乐似乎有意地向一些错误的方向盘旋,然后降落在一个巨大的、破坏性的不协和和弦上,它来回反复数次:在这之后,好像经过了推敲,音乐逐渐平静下来,在一个远关系调上听到一个新的抒情主题。

欣赏提示Ⅶ.E

贝多芬:降E大调,第三交响曲,《英雄》Op.55(1803)

2支长笛,2支双簧管,2支单簧管,2支大管

3支圆号,2支小号,2只定音鼓

第一小提琴组和第二小提琴组,中提琴组,大提琴组,倍大提琴组。

第一乐章(富有生气的快板):奏鸣曲式,降E大调

呈示部(1—146小节) 两个爆炸性和弦(explosive chord),接着在大提琴上奏出这一乐章的正主题(例i),管乐器组反复一次,乐队出现了一次渐强,然后又一次更加有力的渐强——突然出现了急转,音乐进入了属调降B大调的第二主题。这一乐章的第二主题不是一个单一主题,而是一组短小的乐思。先是围绕着三个音符的对答句(例ii),然后是木管乐器上的上行音阶(例iii)——它被向上推入一段有力的、骚动不安的小提琴组齐奏(例iv),此后出现了一个音符反复的持续不断的主题和变化着的和声(例v),从这里,又一个渐强导入了一段乐队全奏,以一个加强的和弦结束,然后是一段小提琴和长笛的抒情旋律。就在这一呈示段结束时(贝多芬指示这一呈示段要反复一次,但现在常常不反复),听到了例i。

展开部(148—397小节) 音乐转入C小调,然后转入C大调,在这里,例ii与前边听到的上行音阶相互映衬。接着例i在大提琴和倍大提琴上相继以C小调、升C小调然后是D小调再现,这时一段猛烈的乐队全奏突然而至,使用了例iv(在一些较平静的间奏中,使用了例i的一个衍生形式,即例vi)。这把音乐继续带向G小调、C小调、F小调和降B小调直到降A大调,在这里又听到连接例ii和上行音阶的音乐。然而,这

时它引出一个像赋格开头的乐段。它，还有对第一主题的连接材料的回想把音乐导向巨大的高潮，一系列刺耳的、不协和的和弦。这一高潮突然中断，并从中出现一个远关系调E小调上的新的抒情主题(例vii)，先是由双簧管组奏出，然后(在A小调上)在长笛组上奏出。不过这时例i在C大调上再次肯定了自身的存在。虽然又听到了例vii(单簧管在降E小调上奏出)，但使人明确感到音乐正在走向主调和再现部的途中。它还需要一些时间才能到达那里：有一段乐队全奏，例i的材料迂回其中，接着是管乐的持续和弦，伴随着暗示着例i的弦乐，然后是弦乐的震音——经过震音，好像按捺不住，一支圆号轻轻地奏起了例i，于是我们终于到达了……

再现部(398—551小节)　大提琴组奏出了例i，但接着音乐出人意料地转入F大调(例i出现在圆号上)，然后在音乐稳定在主调之前又一次出人意料地转入降D大调(例i出现在长笛上)。音乐经过调整以便停留在降E大调上以适应第二主题材料，而这第二主题材料像以前一样按顺序而至。
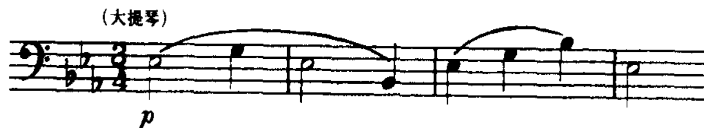
尾声(551—691小节)　如此大规模的乐章需要很圆满的结束，而这一结尾——如同贝多芬其他大型作品和后来作曲家们的大型作品一样——几乎像一个第二展开部。它以例i开始，先是降D大调，然后是C大调，继而进入F小调，这里例vii被吸收到音乐题材之中。然后一段持续很长的渐强——与前边结束展开部的渐强存在着联系——把音乐带到了例i的一段抒情的陈述，先由圆号组奏出，继而由小提琴组奏出，再由低音乐器更加有力地奏出(同时在它上面突出了例iv的节奏)，最后由小号组和圆号组奏出。就在结束之前，简短地再现了例iii。

第二乐章(葬礼进行曲，柔板)：三部曲式，C小调—C大调—C小调

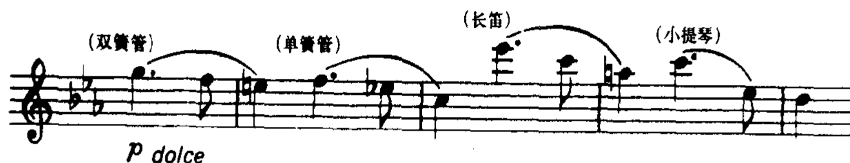
第三乐章(谐谑曲，活泼的快板)：扩展了的三部曲式(A—B—A—B—A)，降E大调

第四乐章(十分快的快板)：变奏曲式，降E大调
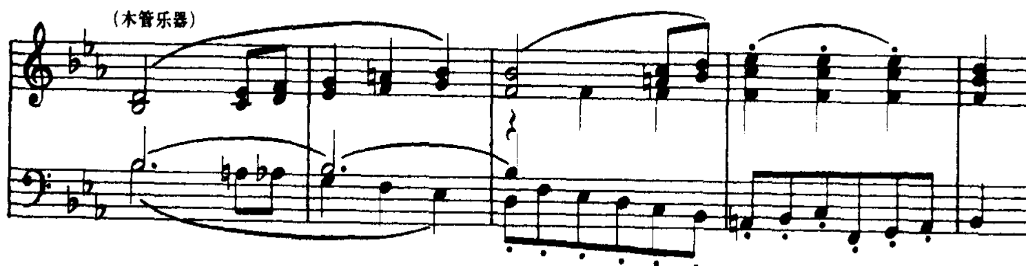
例i
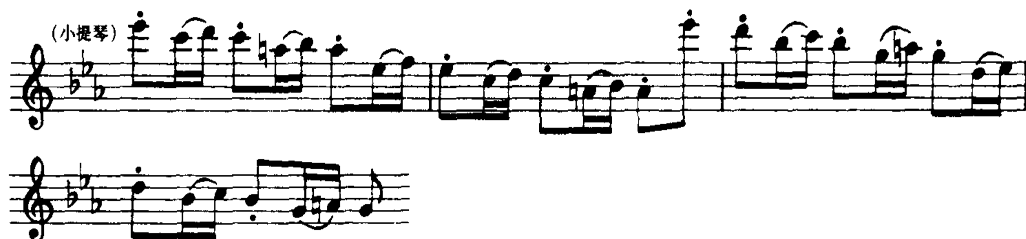


例ii
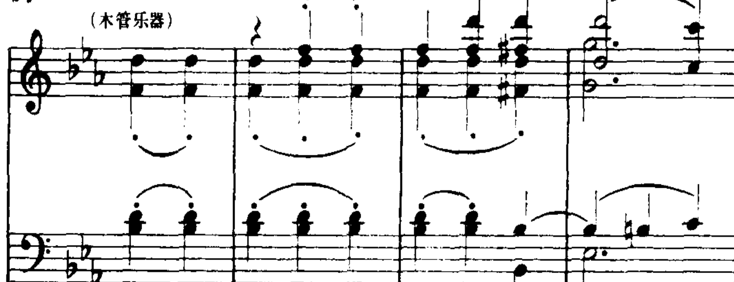


例iii
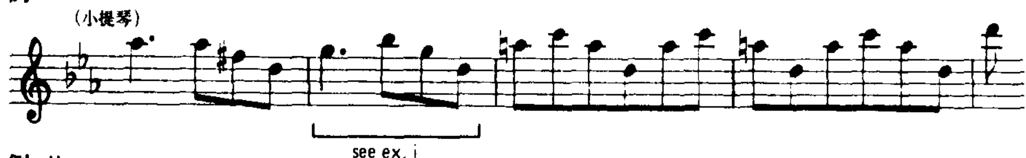


例 iv
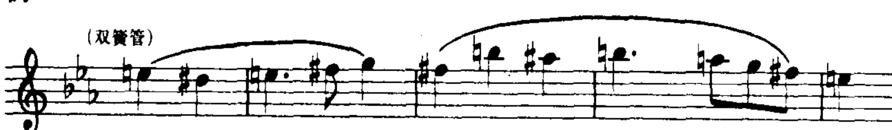


例 v



例 vi



例 vii



这一汹涌的高潮和它的平静的到来，以及这时犹豫地、令人难解地回到再现部的音乐为人们提供了贝多芬最辉煌而又最令人不安的乐段之一。这首交响曲这样意气风发地继续着。慢乐章是一首阴沉但充满英雄气概的葬礼进行曲，它的中段富有表情的双簧管奏出的主题给哀悼增添了伤感的情绪。第三乐章是一首谐谑曲(Scherzo)。几年前海顿曾谈到需要发明一种新类型的小步舞曲，而贝多芬表现较粗豪和较激烈东西的需要使他采用了这种速度快得多的三拍子乐章。终乐章袭用了一种日益适合他思维方式的变奏曲形式。这一变奏曲是建立在他曾用于他的一部舞剧和一首钢琴曲中的一个主题之上的。它的特殊之处在于，贝多芬把它的低声部呈现在主题本身之前(例Ⅶ.11)。最初这种设计思想和它的呈现具有幽默感，但随着乐章的继续进行，它的激动人心的效果和力量大大增加，在临近结束时，一个堂皇而热烈的慢速度的变奏出现，并于最后达到一个十分欢乐的高潮。

这部作品的早期听众无人会怀疑贝多芬正在用这首乐曲重新界定交响曲的性质。他继续这样做。他的第四交响曲比较正统，但接下来的两首，每首都有新的突破。C小调第五交响曲，开始是例Ⅶ.12a 中的动机，以其所具有的威胁感，被说成是“命运在敲门”，由于这一动机持续存在，更增强了它的威胁感：这一动机以这样或那样的形式始终出现在这一乐章中，随着暴怒的乐队的全奏破浪前进，引入第二主题(开头的圆号的吹奏声呈现出随后乐思的轮廓，所以乐章的全部材料被紧密地连结起来：见例12b)。

例Ⅶ.11

主题

低音

例Ⅶ.12

a. 富有生气的快板 (Allegro con brio)

b. 行板 (Andante)

c. 快板 (Allegro)

圆号

弦乐

d. 快板 (Allegro)

第二乐章是变奏曲式：像海顿的一些慢速度的变奏曲一样，它交替地变化着两个主题——无怪乎第二乐章的节奏与主导第一乐章的节奏相对应。

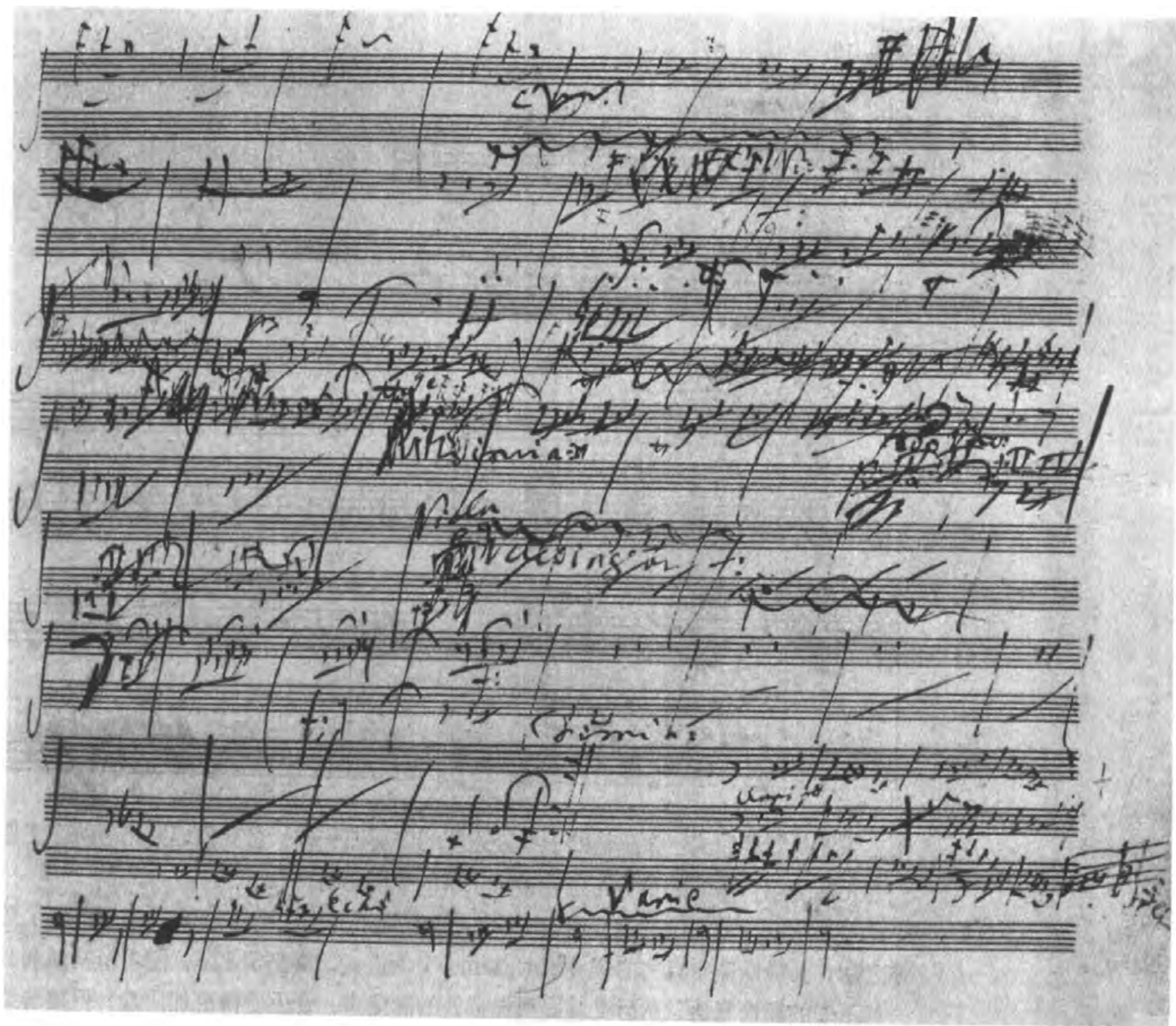
第三乐章一首深沉的谐谑曲，其环节更为清晰，因为在极弱(pianissimo)的开头陈述之后，圆号以非常有力的强奏(fortissimo)突然进入，奏出例12C。随着节奏减弱到一种不安的窃窃私语，然后又减弱到像远处的隆隆声，音乐变得更加阴险，但接着终

乐章猛然闯了进来。C 小调变为 C 大调，纤细的、朦胧的配器为一片辉煌胜利的音响所代替，除低音鼓、钹和三角铁之外，三支长号在中部、一支短笛在顶部、一个低音大管在底部又充实丰富了它，而且四个音符节奏的威胁性变成了欢呼之歌(例 12d)。

在讨论海顿和莫扎特的交响曲时，永远不可能如此具体地或者说如此确定地谈及其音乐打算激起的情感。贝多芬的第五交响曲就毫无疑问了，它以音乐的节奏和音调上明显的威胁开始，以胜利和光明战胜黑暗结束。这是贝多芬英雄主义时期一首代表性的作品，我们几乎不可能不把这一作品看作是贝多芬对困挠他的恶劣形势的征服。

第六交响曲也是描写性的音乐，但是在意义上它又相当不同。它告诉了我们贝多芬其人的另外的重要方面。贝多芬把它叫作《田园交响曲》。它是关于乡村的，或者更确切地说它是关于贝多芬对乡村的反应的。它有五个乐章而不是通常的四个乐章，贝多芬为这一交响曲所做的总体设计，使得这一额外的乐章成为必需：I，来到乡村时被唤起的快乐感；Ⅱ，在小溪旁；Ⅲ，农民的娱乐；Ⅳ，雷雨；Ⅴ，雷雨过后牧羊人的感恩歌。在一段著名的话中，贝多芬说这一交响曲“与其说是描绘感觉，不如说是表达感觉”。虽然其第三乐章类似一首农民的舞曲(有暗示风笛的声音)，第四乐章也有许多对隆隆雷声的模仿，但贝多芬并没有企图让我们把它当作描写现象的音乐来听。《田园交

1808年贝多芬《第六交响曲·田园》的手稿。伦敦不列颠图书馆藏。



响曲》所表明的是贝多芬对自然和乡村的热爱。他生活在一个大城市里，但每年春季和夏季都到某个附近的疗养地或小乡镇去住并在那里散步。他这个时代人们对田园自然美的欣赏刚刚开始；前一代（风景园艺时代）的人曾经认为未加整治的自然可以通过人工增进它的美。与《英雄交响曲》一样，第五和《田园》都是大型的交响曲，演出大约需要四十分钟。贝多芬乐思的广度和精致比海顿或莫扎特都要求更大的时间量。贝多芬的室内乐同样如此。他的1806年写的Op.59的一组弦乐四重奏在时间长度上与他的交响曲相似。其中有三首是献给俄罗斯驻维也纳大使拉苏莫夫斯基公爵的，因而它们亦称《拉苏莫夫斯基四重奏》。为了向他表示敬意，每首都包含一首俄罗斯民间曲调。在第一首中，那段民间曲调在接续柔板乐章时预告了终乐章的到来。在第二首中，民间曲调充当了谐谑曲的三声中段(trio)。在第三首中，迄今无人发现含有俄罗斯民间曲调：或许是贝多芬将就着采用了一个乐句短小、反复的，他以为是俄罗斯风格的表情忧郁的乐章(行板)。

这组弦乐四重奏的第一首最受人注目，也最具贝多芬阔大的中期风格的特点。它开头的宏伟壮丽立即呈现出构思的宽广(例Ⅶ.13a)。有六小节半其和声不变，然后又有十一小节半不变，同时一长段旋律(常常好像与和声相矛盾)在大提琴上，继而在第一小提琴上显现出它的轮廓，这就在听众脑海中确立了音乐的广度。此外，开头的旋律包含了一些萌芽，从中有时是直接地但更多地是通过巧妙的形态或者说是样式的连接衍生出这一乐章的材料。在开头处最显著的是上行的四个音符的音型(x)，它的形态很适合后边的数个乐思(有时是下行而不是上行，但其来源是明确无误的：如例13b所示)，不过，在第2—3小节中，大提琴的音型(y)同样也是萌芽形态的(见例13c和13d)。这些例子说明了贝多芬是如何使一个扩展的乐章结成一体进而达到艺术统一的。

这首四重奏以一个谐谑曲和一个非常缓慢并非常悲哀(Adagio molto e mesto)的柔板继续下去。在贝多芬构架这一乐章时所使用的速记本中有关于“一棵柳树或一棵刺槐遮盖在我兄弟的坟墓上”的一行字的简短记录。他的兄弟们实际上都活着，而且也很健康，但显然他在写这个乐章时是依照挽歌来构思的。它的倚音式的(appoggiotura－type)不协和音(例Ⅶ.14：每一处标以“十”号)长久以来是表现悲伤或怀念的传统方法。在这里，与《英雄交响曲》中的葬礼进行曲一样，忧郁、绝望的表情被轻盈如歌的几乎像赞美诗式的乐段所代替。然而，这无疑是贝多芬中期作品中最有影响的乐章之一，它要求演奏者和听众的精神同样高度集中，直到那段俄罗斯民间曲调悄悄进入，缓和了紧张气氛并把作品引向欢乐、充满活力的结尾——正如我们已经看到的，这对贝多芬来说，正在成为象征战胜厄运的模式。这时，这一模式已经像适用于更为公开的交响曲一样适用于弦乐四重奏——长期以来四个演奏者为自娱而在客厅中演奏的弦乐四重奏，不久前才成为公共音乐会中的节目，而贝多芬正是那些使它的风格符合社会需要的作曲家之一。

歌剧

到了新世纪的初年，贝多芬广泛地——不仅在他的家乡维也纳——被承认是首要的作曲家，一位具有非凡独创性的作曲家。音乐鉴赏家和广大公众都急切地等待他的最新作品，音乐出版商也竞相出版它们。因为有里希诺夫斯基亲王保证给予的年金，贝多芬的生活相当舒适。这时，他急切地想在一个新的领域即歌剧领域一显身手。歌剧可以为作曲家不仅在物质上而且在声誉上提供最丰厚的报酬。1803年，一次机会来到

例Ⅶ.13

快板
(Allegro)

a

p

mf x y

cresc.

p

cresc.

sf

più *f*

f

ff

b

tr

c

d

3 3

例Ⅶ.14

非常快地
(Adagic molte)

tr



1814年，在维也纳克恩奈尔托尔剧院重新上演的贝多芬的《菲岱里奥》中的一个场景。选自《维也纳宫廷戏剧年鉴》(1815)。

了，贝多芬开始了歌剧的创作，但是剧院的经理(埃马·努埃尔·希卡内德尔，他曾上演过莫扎特的《魔笛》)失去了他的工作，贝多芬的歌剧创作计划也被放弃了。第二年，贝多芬应邀为维也纳剧院(Theater an der Wien)写一部歌剧。他四处寻找故事和脚本，他感到只有贴近他心灵的题目才能引发出表达他内心深处情感的音乐。他无须向远处张望。自法国大革命以来，已经有很多有关热爱自由和痛恨专制的歌剧问世，其

中许多是“营救歌剧”(rescue opera)，把在最后一分钟从死亡中救出男主人公或女主人公作为它们的高潮。几部这类的歌剧已经在维也纳上演。贝多芬的一位文学界朋友约瑟夫·冯·索恩莱特纳给他编写一个脚本，使用了J.N.布依所写的一个法国故事，据说故事的基础是一次真实的事件。故事的名字是“莱奥诺拉，或夫妻之爱”(Léonore ou L' amour conjugal)。贝多芬在1804年和1805年的大部分时间从事这一后来被称作《菲岱里奥》的歌剧的创作。这是一个关于政治压迫的传说，背景是一所阴暗的监狱。在这里，热爱自由的弗罗雷斯坦被地区长官皮扎罗关在地牢里已经两年，弗罗雷斯坦的妻子莱奥诺拉假扮成一个男青年(菲岱里奥)，在监狱中找到一份工作。监狱看守的女儿玛采琳娜爱上了“他”。最后，莱奥诺拉用身子挡在他们中间，阻止皮扎罗杀死她的丈夫——就在这一刹那号声响起，国务部长前来检查监狱并释放了那些无辜被监禁的人。

贝多芬在为这部歌剧作曲时遇到很大的麻烦。1805年下半年这部歌剧首演时失败了——虽然部分原因是大部分听众为法国军官(一星期前拿破仑占领了维也纳)。贝多芬的朋友们对他说，这部歌剧太长，而且开始剧情发展太慢。贝多芬对它进行了彻底的删改。这部歌剧后又上演了两次，然而这时贝多芬与剧院当局发生了争吵并把它撤了下来。在1814年他再次做出大幅度修改之前，他一直没有上演这部歌剧。这部歌剧开始像一部欢快的德国歌唱剧，只是到了第一幕(以前的版本为第二幕)临近结束时，贝多芬的个性和高贵的风格才在莱奥诺拉得知皮扎罗的意图，决心鼓起勇气与之斗争时的绝妙歌声和众囚徒走出囚室放风时的合唱中表现出来。第二幕大部分以弗罗雷斯坦的地牢为背景，这时弗罗雷斯坦沮丧地躺在那里，饿得半死。这一幕的高潮是弗罗雷斯坦为莱奥诺拉所救以及他们狂喜的、意气风发的二重唱“啊，语言难以表达的喜悦”(O namenlose Freud)。

在1805年的原始本与1814年的修订本之间做一比较，看一下有关贝多芬的发展和他对这一作品(甚至对一般的生活)观点上的改变，是非常吸引人的。在后来的修订本中，欢快的开头被缩短了。莱奥诺拉的咏叹调有一个新的激动人心的开头。弗罗雷斯坦的狱中咏叹调被加上了新的结尾，内容是他在极度兴奋中看到了莱奥诺拉的幻影。另外，1814年的修订本去掉了弗罗雷斯坦获救时与莱奥诺拉在分离两年后犹豫不决地开始交谈的一段很长的宣叙调。这样的改变趋向于使这部歌剧不像两个特殊人物的故事，而更近乎关于抽象的善与恶的带有普遍意义的故事。剧中人物的个性也许被削弱了，但歌剧的道德力量却因此而大大增强了。

贝多芬如此受《菲岱里奥》主题吸引的原因之一是它涉及的自由与正义，另一个原因是它英雄主义和战胜厄运的主题。第三个原因是涉及婚姻。贝多芬盼望结婚。实际上，在为《菲岱里奥》作曲时，他正与约瑟芬·冯·布伦瑞克热恋。与他在1801年对伯爵夫人吉莉埃塔·圭恰尔迪的爱情一样，他同约瑟芬的爱情也毫无结果。两次爱情中，年轻的女士都是他的学生，两次都是因为无法逾越的社会阶级的障碍而失败。不管怎样，我们无法知道两位年轻的女士是否对贝多芬的激情作出了回报。有可能，贝多芬从来就没有找到一位符合他心目中崇高形象的女人，而我们也有理由认为，一位感情如此狂放、如此全神贯注于他的艺术、与人交往时蛮横无礼并爱争吵的音乐狂人是否能够与有关女士保持一个稳定的关系。

但是看来贝多芬对爱情仍然继续抱着希望。有一份与“海利根施塔特遗嘱”一样

奇怪的文字材料即他于1812年夏天写的一封致“永久的爱人”的信函被留传了下来。这是一封充满热情的情书，表达了他与对方完全结合的原望，不过也表达了如果不可能就放弃的想法。这封信还谈到相互的忠诚，谈到被迫分离的痛苦，谈到希望一生彼此永远在一起。后人很难了解这封信的真实意思。占优势的证据说，这封信是写给安东尼娅·布伦斯维克（一位嫁给法兰克福商人的维也纳贵族）——他们与其十岁的女儿已经认识贝多芬两年了。我们也知道安东尼娅对贝多芬很崇拜。但几乎没有理由认为她和贝多芬发生过恋情，或者打算生活在一起。事实上，我们甚至不知道此信是否被实际送出过。这很可能是因要娶一位理想的但又确实得不到的女人而产生的强烈的个人幻想的产物。

最后时期

1812这一年——由于拿破仑进攻俄国遭到失败、欧洲的历史处于重要关头——是贝多芬一生的转折点。在这以前数年里，贝多芬已经创作了大量的作品，靠这些作品，贝多芬成为人们首先记住的作曲家：从第四到第八交响曲，第四和第五钢琴协奏曲(后者“皇帝协奏曲”，他最辉煌的构思之一，用钢琴表现了英雄主义的奋进和威风凛凛的气概)，抒情性极强的小提琴协奏曲，一首弥撒曲，若干歌曲，室内乐，包括《热情》(Appassionata)在内的数首钢琴奏鸣曲。在1808年，贝多芬曾考虑到威斯特伐利亚国王在卡塞尔的宫廷出任音乐总监，但当他急于离开繁荣的首都而去一个偏狭的地方首府、而他的三个在维也纳的崇拜者联合向他提供许诺的丰厚收入时，他又很高兴地留在了维也纳。他的钢琴家生涯这时已经结束，1808年是他最后一次公开演奏他的协奏曲。1814年他在一次慈善音乐会上登台演奏时，他已听不到自己的演奏，在响亮的乐段中他砰砰地猛击，而在弱奏的乐段他奏得如此之轻以致没有发出任何声音。

1812年以后的数年一直被称为贝多芬沉默的年月。首先，因为他作曲相对减少；第二，由于耳聋，他与世界更加隔绝并越来越孤僻、多疑和爱争吵。由于他的乖戾行为，他所有的朋友，除了一些最有忍受力的朋友之外，都离开了他。渐渐地他无力雇用仆人，他开始生活在无穷的纠纷甚至是困苦之中。从1815年起，他有了另一个巨大的烦恼：他的侄子即他弟弟卡斯帕尔(这年去世)的儿子卡尔。贝多芬认为这孩子的母亲对孩子有坏影响，并与她打官司，争做孩子的监护人。他成功了。但作为监护人，他不可避免地是一个失败者。卡尔成长为一个不成器的放荡的青年，他漠不关心他伯父从他这里所需要的感恩或关爱。

贝多芬所经历的社会的和个人的磨难，看来都很清楚地反映在他的音乐中。首先，他的耳聋使他听不到别人的新作品，因而他的手法不是随岁月的流逝而改变，而是基本上保持原样不动，只是变得更加精致和凝练而已。他对变奏曲式的兴趣开始变得不那么注重详尽地阐述一个主题，而是着重探索并发掘它内涵的各个层次。贝多芬的数首后期钢琴奏鸣曲——1814至1818年写了三首，1820至1822年又写了三首——都有这种变奏曲乐章，但是他最引人注目的钢琴变奏曲是一组迪阿贝利圆舞曲主题的变奏曲。出版商迪阿贝利向许多奥地利作曲家送去一个意义不大的圆舞曲主题，要求他们每人根据这个主题写一首变奏曲，以便他出版一本变奏曲集。贝多芬给迪阿贝利送去了33首内容非常复杂、技术上非常困难的变奏曲。在这些变奏曲中，贝多芬乐思的大胆和想像力远远超越了那一圆舞曲主题。

在这一时期，另一种使贝多芬着迷的曲式是赋格。在他早期的作品例如《英雄交
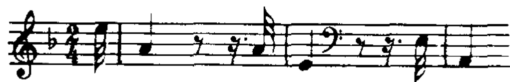
响曲》中，他已经在一些展开段里使用了赋格；而现在使用得更加频繁，并且长度更长，例如在他后期的钢琴奏鸣曲中。赋格，与变奏曲一样，给他连续处理一个乐思提供了一个框架，特别是在他作品106的奏鸣曲的终乐章中，他不停地并飞快地与一个本来就很怪的主题苦斗，将它颠来倒去从里到外地加以转动。这个主题的急剧的扭曲，似乎反映了贝多芬不安定的、火热的个性，也反映出这些作品是他在“重重困苦的环境中”写出的。

最后的作品

然而，他一生创作的高潮尚未到来：他创作的高潮是两部合唱作品和一组弦乐四重奏。两部合唱作品之一是一部弥撒曲，最初是为他最老的并最信任的朋友与庇护人之一、奥地利的大公鲁道夫就任大主教典礼的演出创作的。它不幸没有及时完成。另一部是一首合唱交响曲。在1817年，他曾经接受邀请为伦敦爱乐乐团写两首交响曲并去那里指挥这两首交响曲的演出。他没有这样做，但这次邀请却又把他拉回到交响曲的创作上。

在这首《第九合唱交响曲》中，贝多芬作曲思路的许多趋向汇集到一处。它的第一乐章把发生性动机推向了极端：在开头处的“主题”(例Ⅶ.15)，基本上为两个音符的音型，是构成这一漫长而有力的乐章的大部分的茎芽，而且很多从它衍生出来的东西都经过精心设计，简单、明了，以便听众能够听出它们的成长。第二乐章是一首谐谑

例Ⅶ.15



曲，其主要乐思被处理在赋格体的呈示部。第三乐章是一首扩展了的双变奏曲，是建立在A—B—A′—B′—A″曲式上的慢乐章(海顿最喜爱的一种)——不过A″段同这一乐章的其余段一样长，而且包含了一些自由设计的变奏曲。这一乐章吸取了贝多芬后期音乐中强烈抒情的风格。最后乐章是贝多芬惟一一次让一部器乐作品的含义被清楚地叙说出来。他以前的很多终乐章，带有强烈的音乐含义之外的暗示(如第五交响曲的“胜利”)。但是在这里，贝多芬实际上规定了一段歌词并加进了一个合唱队和一些独唱者来共同表达他对人类的同情心和“四海之内皆兄弟”的信念：在这一点上，他对法国革命后的作曲家做出了响应。歌词选自席勒的《欢乐颂》，贝多芬一直称赞这首诗，并早在1793年就考虑过为之谱曲。

这一乐章是一大组变奏曲。它的引子回顾了这一交响曲的前面各乐章，接着，著名的“欢乐”主题(例Ⅶ.16a)出现——首先仅是在大提琴和倍大提琴上，继而在较丰满的管弦乐队配曲上。然后，这一乐章似乎要开始再来一遍，一位男低音在朗诵“啊，朋友们，不要这种声音，让我们唱起更愉快更欢乐的歌”之后，演唱“欢乐”主题。从此以后，这个主题以各种不同的形态出现以配合歌词的意义——例如在男高音高唱向苦难或独裁进军时，以军乐的威武形态出现(例16b)。引入歌词“啊，千百万的人们，我拥抱你们”的一个新主题与“欢乐”主题在欢腾的双重赋格中融合在一起(例16c)。这一几近半小时的长乐章是以往乐曲中最难演奏、也是最需要集中精力的乐章之一：贝多芬有意如此，因为这种抗争与努力正是这一作品想要传达的最本质的信息。

例Ⅶ.16

很快的快板
(Allegro assai)

a

b

c

贝多芬在1824年初完成了这首《合唱交响曲》，同年5月举行了首演——他因耳朵太聋不能自己指挥(两年前他已经不得不放弃指挥《菲岱里奥》的演奏)，在演出结束时，他全神贯注地坐在那里，直到一位朋友拉了一下他的袖子并告诉他听众在狂热地鼓掌欢呼。以后他设宴招待指挥、乐队首席舒彭齐格和他自己的助手辛德勒，结果宴会不欢而散，因为贝多芬几乎指责他们所有人骗了他在这次演出中应得的钱。他还像以前一样难以打交道和爱与人争吵。

贝多芬在1823年曾接受彼得堡的戈利钦亲王的委托写作一些弦乐四重奏，这一形式自从1810年以来，他一直没有考虑用它。随着《合唱交响曲》的首演成为过去，他开始认真地致力于这些四重奏的创作，并为舒彭齐格领导的四重奏组而设计了它们。这几首弦乐四重奏占据了他创作生涯的剩余岁月，并形成了与《合唱交响曲》和为大公鲁道夫写的弥撒曲中的公开陈述相匹对的个人的、亲密的倾诉。戈利钦要求他写三首作品，但贝多芬完成三首后仍然余意未尽，就又写了两首。其主要的三首，传统上编为Op.132、Op.130和Op.131(按照作曲年代顺序)正处在他心灵深处一个新的层面上，这一点听众能从它们时常带有性质奇异但崇高的乐思、对比的突然性、它们的激情和情绪上的紧张中领会到。以Op.132A小调四重奏的开头(例Ⅶ.17)为例：它以对声音很弱、速度缓慢的大提琴乐句a(它后来在这首四重奏和其他四重奏中再次出现)的一系列“模仿”开始，被第一小提琴的急促奔驰的一些十六分音符(b)所打断，然后是重要的大提琴乐句c，由第一小提琴接过来并将它延长后构成本乐章的主要乐思——而这反过来又被一段暴躁的、打乱一切的齐奏打断，然后这段齐奏退让给一小节柔板，接着又有一段急速的小提琴并回到正主题。这是一首令人激动、惶惶不安、非常复杂但具有新意的乐曲，而且在最初那些小节里匆匆构成的各种乐思，在本乐章的后边被加以补充、展开并形成有力的统一，于是混乱的开头开始具有意义。贝多芬写这一乐曲的慢乐章时正值患病期间：贝多芬乐曲的前边题写了“在健康恢复期感谢上苍的利地亚调式圣歌”。通过使用古老的利地亚教会调式，贝多芬有意使音乐具有一定的古风并

例Ⅶ.17

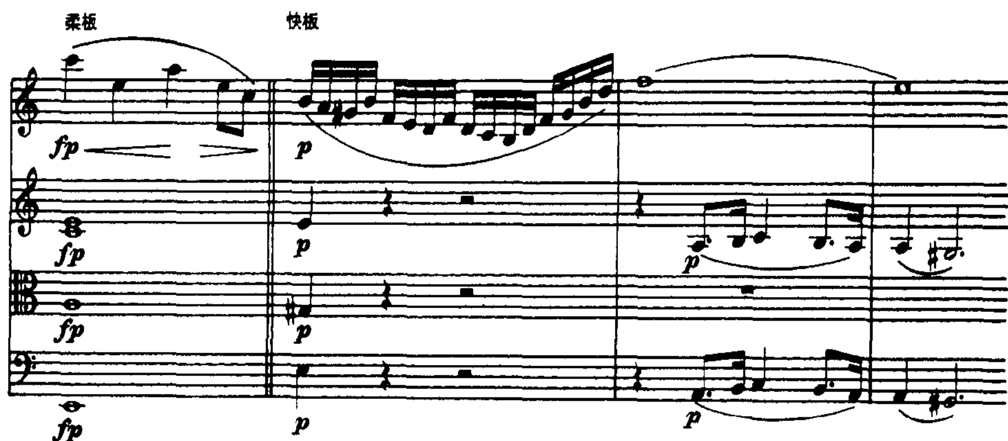
有节制地、连绵地

pp cresc.

快板

f dim. p

cresc.



远离一般人类经验的感觉，而且这样的处理还使得音乐具有了众赞歌前奏曲的声调，在一些慢乐段中好像以二分音符演唱一首庄严的赞美诗。这一段众赞歌式的音乐是以两首变奏曲形式呈现出来的，许多短小的越来越加精致化的动机被编织在其中。在中间出现一些标有“感到新的力量”的乐段，表明了精力与热情的恢复。

在Op.130和Op.131中，贝多芬进一步扩展了弦乐四重奏的语言。Op.130，在它的第一乐章中同样也是以一些各种各样的碎片出现的，全曲共有六个乐章，包含着两个非常柔美的乐章，其微妙飘逸之美胜过贝多芬的其他任何作品。贝多芬最初为这一乐曲的终乐章所写的是一首巨大的赋格，它对演奏者和听众都一样，冗长又刺耳，并有极大的理解难度。不过他的出版商说服了他用一个较简单的乐章取代它，因为这首四重奏太长太难懂。Op.131有七个乐章，虽然七个乐章演奏时保持了连续不间断。由于它们具有共同的材料，似乎形成了一种统一。第一乐章是一首缓慢、壮丽的赋格，第四乐章则是一组复杂的变奏曲。

贝多芬在1826年秋完成了他最后一首四重奏。在这一年的夏天，他的侄子卡尔企图自杀，这给他造成了极大的困扰。他与他侄子的关系十分不和。经过一番安排，他侄子将去参军。同时，贝多芬和他的侄子去贝多芬的另一位弟弟约翰的乡村寓所住了几个星期。这年12月他匆忙回到维也纳(显然是在一次争吵之后)时便立即病倒了。医生除了缓和他的症状外，别无办法。人人都知道他将要死了，有些人给他送来礼品，其中有伦敦爱乐乐团送来的钱，还有他的一个出版商送来的葡萄酒。1827年3月，在一个暴风雨的日子里，他溘然长逝。他临终时最后的动作是举起一只紧握的拳头。大约有一万人到他的丧礼上致哀：他已经活到了这样一个时代——当然他也曾帮助创造了这个时代——艺术家是全人类的财富。

第八章 浪漫主义时代

与一般谈话和写作中很少使用的“巴罗克”和“古典”两词不同，“浪漫主义”一词在日常使用中含有众多的含义。词典中把“浪漫主义”定义为与传奇故事、想像力、新奇、生动、狂想等有关。在各类艺术中，它以类似的含义用于文学、绘画或音乐。在它们身上，狂想和想像其本身要比古典艺术的特点如平衡、对称和完整更为重要。由于浪漫主义时代接替古典主义时代，这大约是在十八世纪与十九世纪的世纪之交，所以借助与古典艺术的特点做比较以说明浪漫主义艺术、尤其是音乐的特点是常见的和适合的方法。

浪漫主义艺术

古典主义时代音乐与浪漫主义时代音乐之间最显著的特点是以何为先：在古典主义时代是形式和规程居先，在浪漫主义时代则是表现的内容居先。一首古典主义的乐曲，一般说有一个听众准备听到的(在某种自觉的程度上)清晰的结构，作为音乐体验的重要部分，更确切地说作为它的基础，任何事件引发的情感都可以在这个结构内找到它的位置。相反，一首浪漫主义的乐曲则依赖强烈的情感表现，情感的表现可以由和声或巧妙或丰富的色彩、或由某种戏剧性的关键时刻、或由各种各样的其他手段造成，而对一首作品的冲击力来说，这比它的形式具有更重要的意义。古典主义作品的形式是音乐素材组合的自然结果，是一种使音乐具有逻辑和条理的方式，而浪漫主义艺术家往往把形式作为一种本质上的存在来接受，并把比以往更加动人、更加充满情感的思想注入了传统的古典的各种形式，或者随潮流的前进而对它们加以变化。

古典风格时代是一个秩序井然、从容不迫的时代，以希腊和罗马的古代文化为典范。那时的正歌剧的剧情都采用了古典神话或历史故事，强调了十八世纪尊崇的美德。那一时期曾被称作理性或启蒙的时代。在《魔笛》中，通向象征性的天国的三座神庙被称为“智慧”、“自然”和“理性”，而对狂想或幻想毫不崇拜。然而即使在十八世纪期间，也有些不安分的人起来反抗当时流行的理性与均衡的观念。这种不安分的思想在德国“狂飙”运动、在英国试图再现中世纪各种风格的“哥特式”(连同它们的某种神秘感)的建筑以及全欧洲对东方的兴趣——因为它有异国情调和迷人的隐秘性——之中得到了表现。

到了十八世纪与十九世纪之交，中世纪的诱惑和与中世纪有联系的事物正在快速地盛行。这时，歌剧的剧情常常取自中世纪的历史或传说，或者取自沃尔特·司各特爵士(1771—1832)的《威弗利》系列小说这类作品，这类作品的目的都是为了再现中世纪的骑士精神和传奇式的生活。神秘主义、魔力、超自然现象：所有这些在十八世纪理性主义的蓝图上没有地位的东西这时作为人类经验的一部分也开始重申自己的主张。

最著名、最有影响的表现神秘主义、魔力、超自然现象的作品是德国伟大作家约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(1749—1832)的《浮士德》——表现在浮士德为了寻求长生

不老和与理想女人的肉欲体验而与魔鬼签约。无数的作曲家曾围绕着浮士德、墨菲斯托菲里斯和玛格丽特写作过作品。有些作曲家还创作了有关歌德这部伟大作品中更有哲理性的第二部分的作品。在绘画艺术方面，对人类经验中阴暗和梦魇一类的兴趣见于弗朗西斯科 · 戈雅(1746—1828)、约翰 · 亨利 · 富塞利(1741—1825)和威廉 · 布莱克(1757—1827)等人的作品中。在音乐方面，表现得强有力的例子有舒伯特的歌曲《魔王》(The Erlking)——歌曲中一男童在骑马穿过森林时被恶鬼掠去灵魂；有韦伯的歌剧《自由射手》，在狼谷一景中魔弹在魔鬼的帮助下制造出来；还有柏辽兹《幻想交响曲》，在女巫们的安息日上，有尖锐的喊叫声和“最后审判日”素歌的不祥的音调。

宗教和政治也成为这一景象的一部分。作为中世纪信仰的天主教教义，经历了一次新的复兴。天主教的音乐离开了莫扎特和海顿实际上曾经很满意的装饰性的“洛可可”风格，获得了一种新的庄严与朴素——复调和素歌的恢复受到广泛支持，而且文艺复兴时期的教堂音乐开始被认真地学习甚至被用作样板。

从社会方面来说，这是一个迅速变革的时代。1776年美国的革命，使一个殖民地第一次从它的统治者那里获得了独立：这是一系列重大事件中的第一个。1789年的法国革命使法国统治阶级几近灭绝。欧洲所有其他王公贵族都在颤抖。从十八世纪九十年代晚期直到1815年的拿破仑战争造成了混乱与贫穷，但与此同时欧洲工业革命的势头迅速扩展，而且由于大城市的不断成长(常常伴随着骇人的生活与工作条件)和乡村人口的减少，社会形态正在经历着根本性的、永久性的变革。抗议政治或社会压迫逐渐成为艺术表达的题目：一些明显的例证在威廉 · 布莱克的诗集中可以看到(他写了《黑暗邪恶的磨坊》)，还可以从他描写荒凉工业的绘画中看到。在音乐上，如我们已经看到的，贝多芬能够在他的《合唱交响曲》(一种依赖宏伟的“革命赞歌”合唱而存在的作品)中为人类的兄弟情谊高唱赞歌，而且为他惟一一部歌剧谱写了有关从残酷的压迫中



“沃尔珀吉斯的夜景”。选自歌德的德拉克罗瓦的插图版《浮士德》(1828)。

解救出一个无辜的人的故事。其他作曲家早已为《菲岱里奥》的故事谱写过作品，这个故事是整个“救难歌剧”传统中惟一的(即使不是最伟大的)首先从法国传来但走遍了大部分欧洲(除了一些保守和暴戾的王朝仍在压制这种颠覆性思想的地方)的一个。其他方面的政治主题，常常是涉及到民族或宗教压迫的史诗性的历史人物，它们也得到了人们的喜爱，特别是在法国，那里的人们对宏伟壮丽的场景(由于舞台设计和灯光技术的进步而成为可能)尤为赞赏。

逃避现实与大自然

浪漫主义的另一方面是借用艺术逃避日益令人苦恼的生活现实。浪漫主义的先驱之一、德国作家W.H.瓦肯罗德尔(1773—1798)，曾把“音乐的奇景”说成是“信心之乡……在那里我们所有的疑虑和苦恼都消失在音响回荡的海洋之中”。大自然本身为人们提供了一条逃避现实的道路。十八世纪的人们曾经对大自然表示崇敬，但主要是把大自然包装成设计精美的风景，人为地把它原来的粗糙和缺陷加以改善，以便欣赏它的田园风光。对处于原始状态的自然的欣赏就差多了：当塞缪尔·约翰逊博士旅行到苏格兰高地时，他拉下了马车的窗帘，因为那里的山景使他感到不安。然而到了十九世纪，大自然被看作是一巨大而神秘的力量，人类与它相比变得渺小而微不足道。卡斯帕尔·大卫·弗里德里希(1774—1840)的绘画有力地表现了大自然对人类的影响：他常常描写一个孤独的人，面对薄雾、山石、汹涌的波涛或枯树(有时树木好像被雷击过)等景象，令人望而生畏或被深深吸引。音乐上类似的作品可能是贝多芬《田园交响曲》中的暴风雨乐章或柏辽兹《幻想交响曲》中的乡村风景。威廉姆·华兹华斯(1770—1850，英国桂冠诗人——译注)的诗也谈到人与大自然的关系和他对大自然的敬畏。

海顿和莫扎特当然没有在他们的音乐中描写过大自然(除了海顿在他的后期清唱剧《创世纪》和《四季》中的直接模仿)。贝多芬在他的音乐中描写了大自然，门德尔松也描写了大自然，例如他的《芬格尔山洞序曲》(Hebrides Overture)，其中的音乐无疑象征着苏格兰沿海的波涛；还有他的《意大利交响曲》、舒曼的《春天交响曲》和李斯特



《冬》。油画。卡斯帕尔·大卫·弗里德里希作(1808，原画已毁)。慕尼黑新绘画馆藏。

的交响诗也都描写过大自然。这里不过略举数例。在这里，我们看到音乐被用来描绘景象，有时还描述事件(这一点我们将在后面看到，尤其是李斯特的情况)。或者，会有人说，音乐不是描绘或描述，而是传达与景象或事件本身所传达的情感相同的情感。同样的类推开始也存在于音乐与文学之间，一首歌曲不再仅仅是为一首诗谱配音乐，而是在舒伯特和舒曼手中成为歌词所涉及的情感的精华。这类各种艺术之间的联合是浪漫主义时代独有的特征。这在里夏德·瓦格纳的成熟歌剧的“整体艺术作品”的构思中达到了极限，其中音乐、台词、场景和舞台动作结合成单一的整体——至少这是瓦格纳的目的。这代表了浪漫派的最高理想，代表了全面的、超越一切的音乐体验。在《特里斯坦与伊索尔德》的爱情和死亡两幕中，这一理想的最高潮把浪漫主义推向顶点，甚至推向生命本身的顶点。

瓦格纳歌剧的巨大规模只代表了浪漫主义精神的一个方面。在浪漫主义的早期，人们并不强调作品的大，而是强调作品的小。贝多芬这位最后的伟大的古典主义者和浪漫主义之前的作曲家创作了大型的乐曲，但下一代却基本上是一些微型作品的作曲家。舒伯特的大结构作品不总是可靠的，他的精神从本质上说，更多地是从短小的歌曲或钢琴曲传达出来的。最伟大的钢琴诗人弗雷德里克·肖邦写了各种小型作品——圆舞曲、波兰舞曲、马祖卡舞曲等富有美感的被他自己称为“夜曲”(nocturnes)的作品，这些作品在短小的时间跨度内抓住了一系列飞逝的情感。这几位作曲家及其他人所写的乐曲，其性质排除了篇幅长大的作品。这种对片刻情感的表现太过激烈而不适合放在一个大型的框架之内。

肖邦和李斯特的音乐提出了另一个对浪漫派十分重要的问题：技术的精湛。技术精湛的演奏家长久以来受到赞赏，如巴赫和莫扎特，还有很多早一些的人都是技巧上光彩夺目的演奏家。但是，这时精湛的演奏有了新的尺度，在早些时候被认为是没有味道和缺乏音乐内容的东西开始变得吸引听众了。技术上与肖邦或李斯特有同样成就，但作为音乐家比不上他们俩人的一些演奏家充斥了欧洲和美洲的音乐厅。特别有名的一位是小提琴演奏家尼科罗·帕格尼尼，他苍白的面貌和出众的技艺使听过他演奏的人们怀疑他与恶魔有着某种联系。听众的数量和社会阶层比十八世纪更多更广泛了，更大的音乐厅——从节约角度来说是必要的——必须适应比曾满足前一代人的演出(那时，艺术是鉴赏家们独占的领域)较少个人化、较少精致、更能抓住人、更有直接感染力的演出。“英雄的艺术家”(“artist as hero”)显然正是属于这一时代的。我们已经从贝多芬身上看到了这一时代的开始。虽然像海顿这样的人曾安心于接受一个仆人的地位，他可能不曾想对此提出质疑——但浪漫派的作曲家却不同。他们认为自己不仅仅是为他的雇主提供一件有用物品的人，而且还是创造有价值并长久存在的东西的人。海顿可能不曾期望他的交响曲比他生存得更久。他写了上百首的交响曲，并把它们看作是用于一时的消费品，它们将会为下一代人的交响曲超过并代替。不过，在海顿的有生之年，保存甚至演出过去音乐的念头已经传播开来。而对贝多芬和浪漫派来说，作曲是为了后世。创造性的艺术家这时都是理想主义者——请把十八世纪任何作曲家的肖像与欧仁·德拉克罗瓦(1798—1863)所画的，表现了肖邦这位痛苦的浪漫主义天才的著名肖像作比较——而且把自己看作是与任何人处于平等的地位。在十九世纪中叶，当李斯特来到德国中部的魏玛为那里的公爵工作时，是作为朋友和贵宾而不是作为受雇者按照吩咐写作音乐。在这种新的环境中，浪漫派作曲家会比古典派作曲家对独创



尼科罗·帕格尼尼。埃德温·兰西尔(1802—1873)所作水墨画。私人收藏品。

性注重得更多。古典主义作曲家通常满足于与现存的标准或模式保持一致，而浪漫主义作曲家总是面临着主张其个性的压力。

当我们更仔细地审视一些主要的浪漫派作曲家和他们的音乐时，我们会看到许多不同样式的出现。他们使用的音乐形式大部分是古典时期的形式。因为作曲家努力在其中包含尽可能大的表现范围，交响曲这一管弦乐的最主要形式变得规模更加宏大了。协奏曲则日益成为高超技艺的载体，一个“英雄的”独奏者可以在其中与世界(乐队)搏斗并取得胜利的载体。使人并不感惊讶的是，交响诗成为这个新时代最具特点的管弦乐曲形式。在这一形式中，音乐叙说一个故事或至少与故事表达的情感相平行。受柏辽兹影响的李斯特是这个革新的中心人物。从客厅走进音乐厅的室内乐，有了更大的公众性。钢琴音乐离开了抽象的奏鸣曲走向类型化乐曲(genre piece，为捕捉特定情感或气氛而设计的)和具有优美情操的舞曲。歌剧在不同的国家采取了不同的方向，但是在所有的地方，它的内容都是重大题材，如人类的命运或民族的命运。浪漫主义时代最具特色的音乐品种是在说德语的国家内培育出来的钢琴伴奏独唱歌曲［并因此被叫作“利德”(Lied)］。这类歌曲的第一位大师是弗朗茨·舒伯特。

舒伯特

如果像常言所说的“上天所喜爱的人死得早”，那么舒伯特甚至比莫扎特更受上天的喜爱。莫扎特去世时三十五岁，舒伯特才三十一岁。与那位较年长的大师一样，舒伯特以他异常的天赋和广泛的感受力，似乎年纪不大就已经达到一种比他长寿得多的很多人未曾达到的成熟。

弗朗茨·舒伯特按照出生地是维也纳人，与另外三位“维也纳古典作曲家”不同(他常常被算作第四位，但事实上，更严格地说他属于浪漫主义时代)。他只是第一代维也纳人，他的父亲出生于摩罗维亚(现属捷克斯洛伐克)，他母亲出生于西里西亚(现部分属德国，部分属波兰)。维也纳，这一统治大部分中欧的帝国首都吸引了附近各个国家的人。出生于1797年的舒伯特是这家存活下来的均为男孩的四个之中最小的一个。他的父亲是位小学校长。父亲教他小提琴，他的大哥教他钢琴，但他很快超过他的父兄，并被送到一个本地管风琴师处。因为舒伯特看来已经懂得了这位管风琴师所有能够教给他的东西，管风琴师很快便不再教他了。他在十一岁时当上了皇家小礼拜堂的唱诗班歌童，这使他能够进入市神学院。这所学院是第一流的寄宿学校，音乐在那里是课程的重要部分。舒伯特不久便成为该学院乐队的首席，有时负责指挥这支乐队，另外他还得到宫廷乐监安东尼奥·萨列里的教诲。萨列里是莫扎特以前的同事，数年前曾给贝多芬上过课。

舒伯特在学校里各门功课都好，而在音乐课上更是才华毕露。他已经在作曲，写

弗朗茨·舒伯特	生平
1797 年	1 月 31 日，在维也纳出生
1808 年	在维也纳皇家礼拜堂唱诗班当歌童
1810 年	随安东尼奥·萨列里学习
1814 年	完成《纺车旁的格丽卿》
1815 年	任小学教师；大量作品、特别是歌曲问世；完成《魔王》
1816 年	放弃教学；组织第一个"舒伯特音乐系列晚会"(Schubertiads)，晚间与亲密朋友一同演奏他的音乐
1818 年	伯爵约翰·埃斯特哈奇·热里兹家庭音乐教师；第一次公开音乐会
1818 年	在维也纳声名日盛，友人圈子扩大；《魔王》出版
1822 年	《"流浪者"幻想曲》完成；《"未完成"交响曲》
1823 年	初次重病；《美丽的磨坊女》完成
1824 年	完成"八重奏"，《死神与少女》四重奏，A 小调四重奏
1825 年	恢复"舒伯特系列音乐晚会"；C 大调交响曲"大"
1827 年	完成《冬之旅》；在贝多芬丧礼上执火炬
1828 年	完成三首钢琴奏鸣曲，弦乐五重奏；于 11 月 19 日逝世于维也纳

弗朗茨·舒伯特 作品

歌曲：声乐套曲—《美丽的磨坊女》(1823)，《冬之旅》(1827)，《天鹅之歌》(1828)；约600首其他歌曲—《纺车旁的格丽卿》(1814)，《野玫瑰》(1815)，《魔王》(1815)，《流浪者之歌》(1816)，《死神与少女》(1817)，《致音乐》(1817)，《鳟鱼》(约1817)，《岩石上的牧羊人》(单簧管伴奏，1828)

管弦乐：交响曲—No.5，降B大调(1816)；No.8，"未完成"B小调(1822)；No.9，"大"C大调(约1825)；序曲

室内乐：15首弦乐四重奏—A小调(1824)，《死神与少女》，D小调(1824)；弦乐五重奏，C大调(1828)；钢琴五重奏，《鳟鱼》，A大调(1819)；单簧管、大管、圆号、2把小提琴、中提琴、大提琴、倍大提琴的八重奏(1824)；钢琴三重奏，小提琴奏鸣曲和小奏鸣曲

钢琴音乐：21首奏鸣曲—C小调(1828)，A大调(1828)，降B大调(1828)；《"流浪者"幻想曲》，C大调(1822)；《音乐瞬间》(1828)；即兴曲，舞曲；二架钢琴—《大二重奏》，C大调(1824)，F小调，《幻想曲》(1828)，变奏曲，进行曲

歌剧：《阿尔方索与埃斯特雷拉》(1822)，《费拉布拉斯》(1823)

戏剧配乐：《罗沙蒙德》(1823)

宗教合唱音乐：7首弥撒曲；约30首其他宗教作品
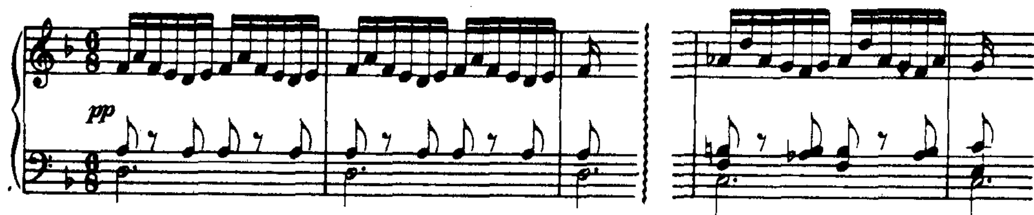
主调合唱曲

作歌曲、器乐曲，包括一些由他与其父亲和兄弟们演奏(其母已于1812年去世)的弦乐四重奏。在1813年中他写了无数的练习曲和歌曲，还写了一首交响曲并打算写一部歌

剧。在这一年的晚些时候，他离开了学校，而开始接受教师职业训练，这是他父亲为他安排的。他仍轻松自如地、满怀热情地作曲。从1814年起，他完成了他第一首弥撒配曲和一首优雅的弦乐四重奏。但他的歌曲更具重要意义，特别是其中的一首。舒伯特以前读过歌德的诗《浮士德》，并深深为诗中格丽卿坐在纺车旁思念她情人的情景所打动。十七岁时他谱写的《纺车旁的格丽卿》(Gretchen at the spinning - wheel)已经显示出划定舒伯特为歌曲作曲家的特质——能够在他的音乐中充满诗意地描绘非音乐的东西纺车，并能够与歌词的表情配合默契，从而使纺车自身似乎带有并参与表现格丽卿的不幸(例Ⅷ.1，注意分别列出的这一小节半音阶的音调起伏)。

1815年，十八岁的舒伯特成为一所学校的教师。他继续作曲，而且进度极快。这一年他不仅创作了两首交响曲、钢琴曲，两首弥撒配曲和四部带有对白的小型歌剧(都

例Ⅷ.1



在他死后很久才得以上演，不过这清楚地说明他很热心于练习戏剧音乐的作曲)，而且写了几乎多达一百五十首歌曲。这些歌曲作品有一些是为歌德和伟大的古典派诗人席勒(1759—1805)的诗歌谱曲的，还有的是为假托中世纪说唱诗人奥西恩的苏格兰诗人的诗歌谱曲的。这位苏格兰诗人所写的充满浪漫气氛的北方故事深深吸引了很多音乐家(他其实不是中世纪的人，而是当时的一位模仿古代风格的人)。

这一年舒伯特的最伟大歌曲是为歌德的《魔王》谱写的歌曲(见263页)。这是一首叙事歌一类的歌曲，叙说一个故事而不是描绘一种情绪：一位父亲坐在马上抱着儿子穿过森林，试图避开那个附在发烧孩子身上并最终要夺去孩子生命的恶鬼(魔王)。咚咚作响的钢琴伴奏最初象征着马蹄声但也象征着父子强烈的激动和不安，同时非常不协和的和声描写这一悲惨的事件，特别是那男孩的恐惧。舒伯特的朋友约瑟夫·冯·施波恩后来曾述说他在访问舒伯特时发现他如何非常激动地阅读歌德的诗并以极快的速度谱写这首歌曲，还有朋友们如何立即围拢过来听这首歌曲——他们怀着惊奇和热情来听。人们能够感觉到这首歌曲的炽热感情。它的生动而激昂的表情，它在无辜的孩子与死神、超自然的力量对峙时的惊恐与战栗及它发出的新音调，与莫扎特甚至贝多芬的音乐都不同。它是新的浪漫主义时代的音乐。

舒伯特一直喜欢在家庭内演奏音乐。到了1816年，这时他正在建立自己的朋友圈子，年轻人如施波恩或学法律的学生弗朗茨·冯·肖伯，他们都参加了舒伯特最新作品的晚间演奏会。舒伯特作曲部分地是为了这些热心于艺术的中产阶级年轻人的聚会。但是舒伯特的声名日隆，1817年间一位著名的歌剧男中音M.富格尔开始在客厅独唱会里演唱舒伯特的歌曲，作曲家为之伴奏。第二年他的一首歌曲被出版。在1816—1817年间，他曾中断教学但是接着他又回到家里并恢复了，只是到了1818年夏才最终放弃了他在学校的教学工作。这时他接受了伯爵约翰·艾兹特哈齐(莫扎特以前的庇护人的亲属)家庭音乐教师的职位。

1816年是他另一创作上的多产年，歌曲仍处在他作品的前列，虽然还有一些小提



《在约瑟夫·冯·施波恩家的舒伯特之夜》。莫利茨·冯·施温德(1804—1871)所作，乌贼墨画。舒伯特在演奏钢琴，其右为歌唱家富格尔，其左为施波恩。维也纳国家历史博物馆藏。

琴与钢琴的奏鸣曲和特别有魅力和亲切感的《第五交响曲》。虽然这首交响曲缺乏海顿、莫扎特或贝多芬的形式上一致性，但它不是打算公演的(它是为了由家庭四重奏组发展成的私人乐队而设计的)。1817年也是一个丰收年，这一年他突然爆发了对钢琴奏鸣曲、其它的交响曲、几首罗西尼风格的轻型序曲(当时在维也纳极为流行)及很多歌曲的兴趣。在这些作品中有三首作品最为人们喜爱：文雅庄重的《致音乐》，这是为肖伯赞美音乐艺术的诗谱写的歌曲，音乐写得可爱、精妙，使“音乐的艺术”——优美的旋律和某些具有独特表现力的和声——靠自身就能说明它的重要性；阴沉的《死神与少女》，此题材类似《魔王》，但在死神邀请少女睡在他怀中时，音乐营造的效果更为朴实和阴暗；还有《鳟鱼》，曲中以抒情的人声旋律为背景，钢琴音型表现闪闪发光的鱼急速地穿游在溪水中。这首歌曲在表达其意义上采用了舒伯特的典型手法。这是一首“加变化的分节(modified strophic)歌曲”(分节歌曲是若干诗节配一相同的音乐)。舒伯特常常开始好像是在谱写一首简单的分节歌，然而当谱写到最后诗节的情感高潮时，又忽然改变音乐，这一意想不到的变化往往抓住了听众的注意力，同时还使歌词的关键词句得到更加鲜明的渲染。确实有理由认为，舒伯特选择他谱曲的诗歌的因素之一，是有关诗歌可以提供这样处理的机会。他阅读了大量的诗歌，以便寻找适合谱曲的素材。他曾为很多优秀的诗篇谱曲，但也有一些平凡的诗篇，因为一首好歌曲——正如他所证明的——可以用相当平庸的诗写成，只要它的意象和结构适合作音乐处理。

中年

1818年末回到维也纳后，舒伯特与他的朋友、诗人约翰·梅罗佛住在一处。一个快乐的多产期从此开始。在这一时期中，他声名日隆。他创作了几部戏剧作品——

部带有歌曲的话剧、一部戏剧配乐，虽然质量都不高，但两者都使他赢得了人们的注意。还有一部戏剧作品曾在他的一位重要赞助人、他一位朋友的父亲的私人音乐会上演出过。这年夏天，舒伯特同富格尔还去了维也纳西边九十公里处的施泰尔，并接受委托写作了一首钢琴五重奏——《鳟鱼》钢琴五重奏，它的第四乐章便是那首《鳟鱼》歌曲的一组喜洋洋的变奏曲。整个作品渗透着那首歌曲的精神，被笼罩在热情洋溢的旋律、有趣的和声和轻松辉煌的钢琴写法(常常在高音区并快速进行，为织体增加了亮点)之中。
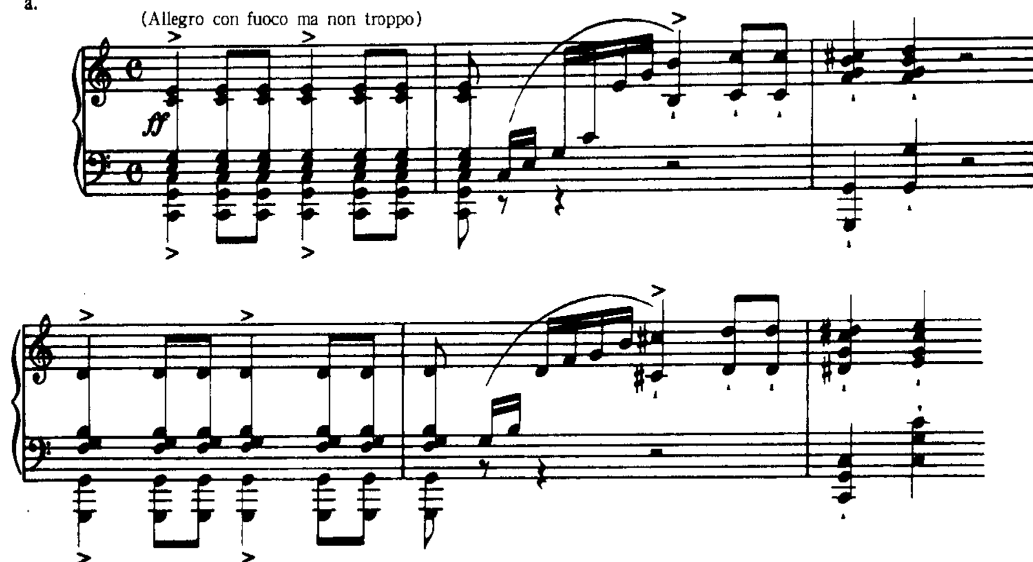
他的朋友圈子继续扩大：开始包括一些诗人、宫廷官员、歌唱家、剧作家弗朗茨·格里尔帕策和给我们留下著名的《舒伯特之夜》一画的画家莫里茨·冯·施温德。舒伯特的一些朋友联合起来出版了他的《魔王》和其他歌曲。奇怪的是，维也纳的出版商不大愿意接受舒伯特的音乐，可能是因为他没有音乐会演奏家的直实名声。1821年他与朋友们在维也纳郊外的假日聚会中度过了夏季的一些日子，又同肖伯在圣波尔顿的一所古堡里度过秋季的一部分时光，来此是因为他需要安静以便写一部歌剧，这就是《阿尔方索与埃斯特雷拉》。肖伯为这部歌剧写了唱词。这部歌剧充满了丰富多彩、非常诱人的音乐，但是剧情没有力量，而且总地来说缺乏戏剧节奏感——舒伯特倾向于用他通常的高度抒情主义的歌曲作曲家的风格处理每一曲调，但由于太不考虑曲调间的关系，以致整个歌剧看起来像一连串优美的歌曲而缺少情节和个性的真正展开。不管怎样，这部作品直到他去世二十五年后才得以演出，因为富格尔对歌词过于挑剔以致他不肯推荐这部歌剧，而歌剧演出发起人能够从演出罗西尼的作品中赚取比上演这位不大知名的本地作曲家的作品更多的钱。

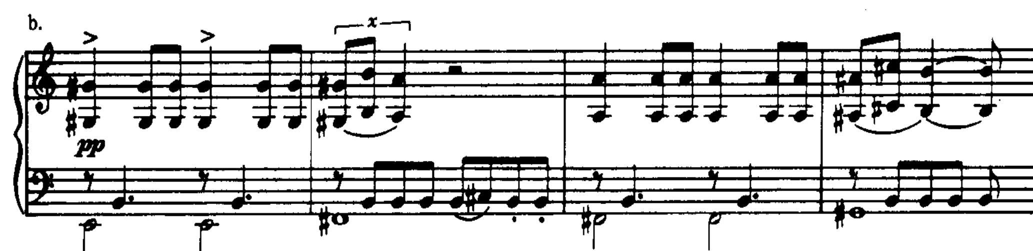
1815年、1816年和1817年歌曲创作的洪流在这时缓慢地变成为涓涓细流。1818年只有十五首歌曲，1819年他写了大约三十首，而此后三年中，每年只有十五到二十首。他在把他的个性、智慧和情感更集中地投入了器乐的创作。1822年末两部作品《“流浪者”幻想曲》与《“未完成”交响曲》，特别证明了这一点。舒伯特这时已经有十几首钢琴奏鸣曲、大量的舞曲、其他较短小的乐曲以及钢琴二重奏等问世。然而，这首幻想曲却有某种新意：它尝试了作曲家们以前极少尝试——认为没有必要尝试或没有尝试愿望的东西。这一四乐章的作品整个由一个同一的主题组成。它在开头处作了强有力的陈述(例Ⅷ.2a)，此后在形成的对比抒情性主题或称“第二主题”上保留了原有的节奏和在高一个音级上重复一个乐句(例2b)的手法。这不是一个常规的第二主题，虽然它最初看来像一个第二主题(如果是在远关系调上而不是在意料中的G大调)。这一乐章也不是传统的奏鸣曲式的形式。这里实际上有一个次要的“第二主题”，它把例2b中标有x的三个音符的音型作为起点(见例2c)。随后的慢乐章与第一乐章连续演奏，中间没有间断，而且这首幻想曲是由它命名的，因为这一乐章是根据他六年前所创作的歌曲《流浪者之歌》写成的，然而它的开头却又似乎是建立在与第一乐章相同的主题或至少是在相同
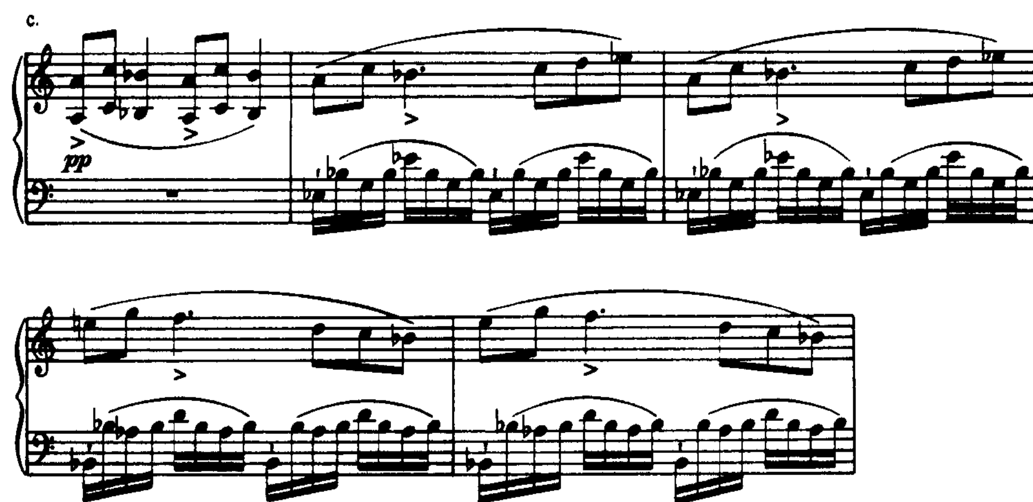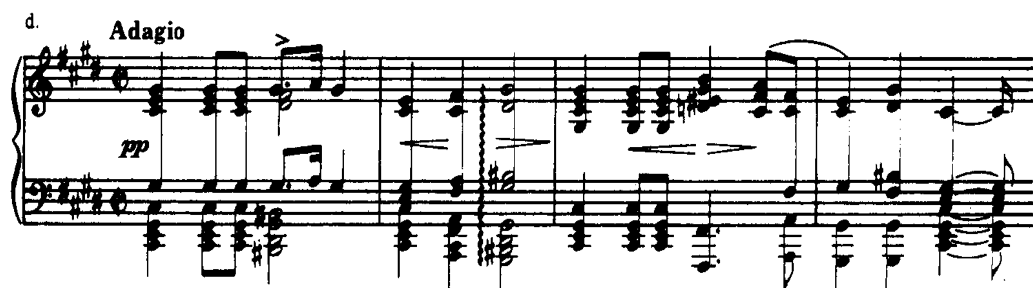


舒伯特。莫里茨·冯·施温德所作铅笔画。私人收藏。

例Ⅷ.2
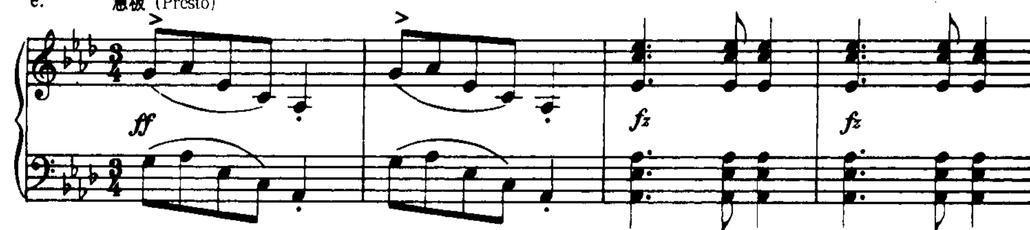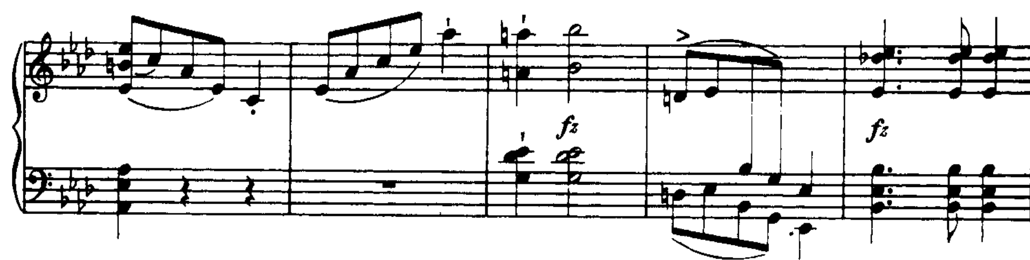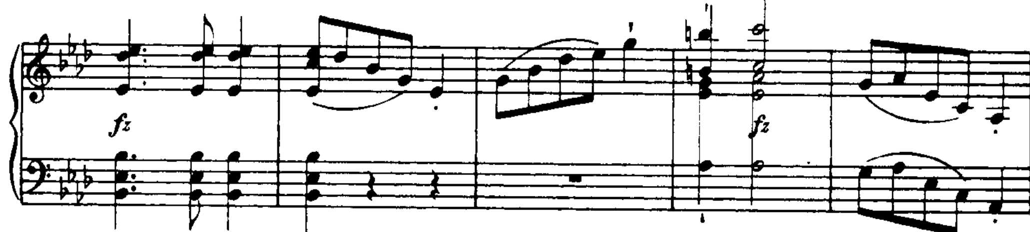








左页彩图 埃克托·柏辽兹的肖像画。1830年作。作者埃米利·西格诺尔。罗马梅迪契别墅藏。
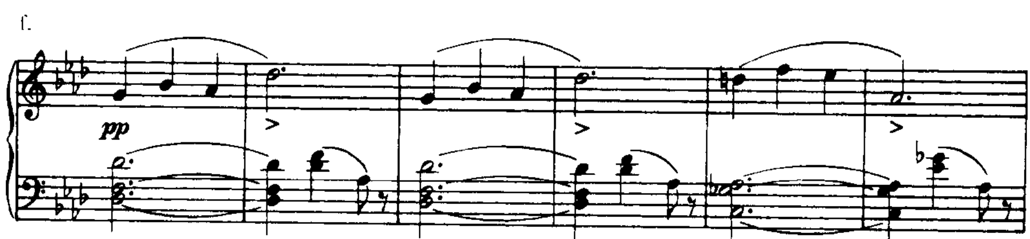
e. 急板 (Presto)
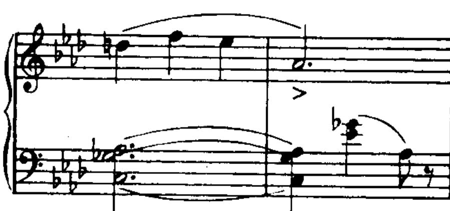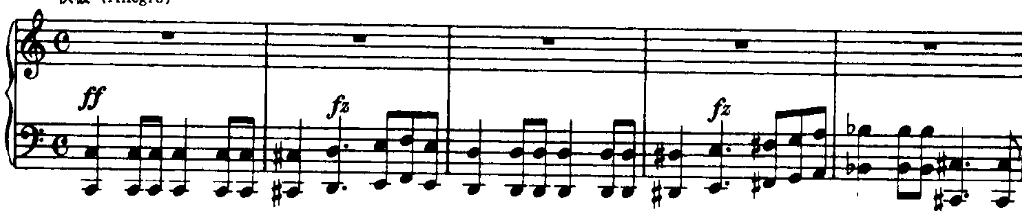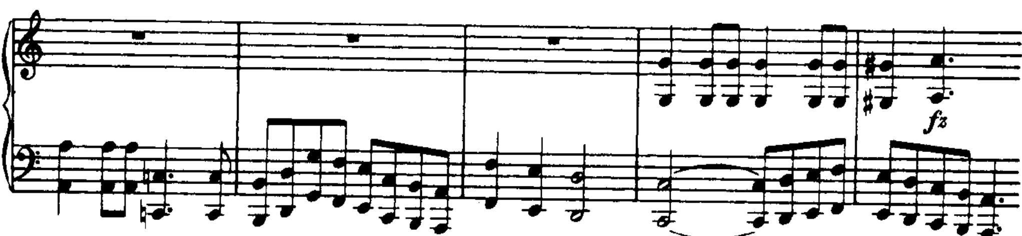






f.





g. 快板 (Allegro)





的节奏上(例2d)。在歌曲《流浪者》中，这段音乐所配的歌词是“太阳冷冷地照着我，我的血在干涸”。一首谐谑曲代替了柔板乐章(Adagio)，它的开头，正主题是一较远的派生物，但仍然很清楚地是派生于开始的主题(例2e)，而且后来的对比主题(例2f)同样是清楚地来自例2b。终乐章（或者我们可以把它看作是第一乐章在一个长的间断后的继续）以赋格体开始(例2g)。这种主题的变形，即使同一乐思获得一系列不同的表情意味的处理手法，后来为李斯特、柏辽兹和瓦格纳等人所追随。舒伯特主要是想寻找一种使大型作品获得统一的方法，看来这是一个一直困扰着他的问题，因为他富有抒情与和声的才能，所以他的音乐中的一些匆匆而过的但又引人注意的变化容易破坏音乐的统一性和连续性。

1822年后半年，他的另一部杰作是著名的《“未完成”交响曲》。它的深沉的诗意风格、它的神秘性和悲怆感与以前的任何交响曲不同，正如它那色彩阴郁的开头所显示的那样：肃穆的大提琴组和低音声部，然后是震颤的弦乐，双簧管和单簧管以冷漠的齐奏使它们的主题漂动其上。后来有较平常的贝多芬式的“交响性的总结陈述”(symphonic argument)，但这一作品的气氛总体上说与其开头的几小节是一致的，而且随后的慢乐章没有对此做任何对比。舒伯特曾开始草拟第三乐章，但没有任何进展。为什么他没有完成这样一首可能成为伟大作品的交响曲?我们不知道其中的原因。也许因为那时他不需要一首交响曲而把它搁置在一旁，而后来又无法再捕捉到它要表现的世界。实际上，有可能他在1823年把手稿交给了他的朋友许滕布伦纳兄弟(或许是履行某种义务)——手稿一直被保存在安泽尔姆·许滕布伦纳(Anselm Hüttenbrenner，奥地利作曲家——译注)手中直到1865年，而且在舒伯特逝世三十三年后，它才第一次被演奏。舒伯特本人自己从未听到过这首作品的演奏。

在舒伯特扔开这一交响曲的背后也许还有另外的、更为惨痛的原因，因为在1822年末他的生活发生了一场突然的灾难。有证据表明他有时去嫖妓(那时，与他自己阶层的姑娘发生性行为是不可能的事)，他因此而染上了梅毒。那时有很多治疗这种疾病的方法，也有许多被认为是得到治愈的患者(因为某些症状消失)，但是当时人们对这种疾病的性质还不充分了解。人们很容易按照现在流传的他的一些朋友有关他此后数年健康状况的谈论来理解他病情的发展及接受的治疗。他的余生遭受了各种各样的折磨而且常常出现令人尴尬的病状。他的病情发展得很快，是梅毒(不像一些书上所说的是斑疹伤寒或一般伤寒)夺去了他的生命。他剩余岁月（1823—1828年）的作品需要从他的疾病和他遭受的痛苦这一角度来审视，而且可能正是在《“未完成”交响曲》与染上可怕的疾病之间的心理上的联系，使这样一个性情敏感的人不可能再回到他的这一作品上。

晚期岁月

1823这一年开始时，舒伯特从肖伯家搬回到了自己的家中。这一年年初，出版了他的《“流浪者”幻想曲》，舒伯特还把几本歌集卖给了维也纳的出版商，这时他的声誉已能足够吸引出版商的兴趣。他再次转向戏剧音乐，在初春写了一部短小的轻歌剧，在夏天写了一部更具规模的正歌剧《费拉布拉斯》(Fierabras)。这部歌剧具有它这个时代的特征，它采用中世纪的故事为背景，而且其中有一些精彩的、特有的事件，尽管它的戏剧活力对剧院成功的演出来说还是有限的。这一歌剧和那部轻歌剧也是在舒伯特死后才得到上演的。

这一年夏天，舒伯特离开维也纳，住到了施泰尔和林茨(在那里他成为音乐学会的

荣誉会员)。到这年秋天他又病了——11月份可能是在医院中——但还能工作，而且创作了这年下半年的主要作品声乐套曲《美丽的磨坊女》(Die shöne Müllerin)。这是二十首的一组歌曲，常常以自然之道象征人类情感来述说一个故事。在故事中，诗人(也就是歌唱者)是主人公：他来到磨坊，与磨坊女坠入情网，与她共享幸福，当她投入另一男人的怀抱时，诗人感到气愤、妒忌并因此而死去。在这一组的许多歌曲中可听到小溪的汩汩流水声，而且还有很多其他对自然的描写，它们被用以反映歌词中所要表达的情感。对题材的选择及在结束时的屈从和苦涩，似乎适合舒伯特的心情，然而这种表现方式——通过大自然反映爱情与绝望——无论如何已具有了早期浪漫主义艺术的特点。

1823年的其他作品是为一部剧名为《罗沙蒙德》(Rosamund)的蹩脚话剧所写的某些配乐和数量不多的一组由弗雷德里希·比克尔特作词的歌曲。1824年就歌曲创作来说是个空白，不过在时隔数年后他又拣起了室内乐。先是一首为管乐器和弦乐器写的八重奏，这是一部有六个乐章的欢快的作品，沿袭了类似贝多芬的七重奏传统和更早的十八世纪末的嬉游曲的传统。它是受一位会演奏单簧管的伯爵委托而写的。还有两首弦乐四重奏，一首是A小调，一首是D小调。A小调那首以抒情为主，兼有挽歌和神秘的意味。它的慢乐章是一组舒伯特曾在《罗沙蒙德》配乐中使用过的主题的变奏曲。D小调那首，总地来说较为热烈，把弦乐四重奏组推到几乎发出乐队般的响亮声音。它的开头有一种戏剧性的姿态(例Ⅷ.3a)，从这里起，标有x的下降三连音成为这一乐章的主要材料，在例3b中可以看到舒伯特使它保持紧张的几种方式，也可以看到舒伯特在问答中使用它来推动音乐前进。舒伯特成熟期风格的另一特点是使用伴奏音型，无论简单的或复杂的，他总是把一个不间断的乐段捏在一起，而且通常具有它们自己的诗意内涵。在例3C中，旋律的趣味在第二小提琴和大提琴两声部之中，同时由中提琴提供和声的填充，而第一小提琴奏出一个精美的音型(从紧邻的前一乐段中衍生出来)，它给织体增加了光彩和华丽。

上述的这些例子都来自第一乐章，它们都非常具有戏剧性并得到了充分的发展。第二乐章为一组舒伯特歌曲《死神与少女》中的一个主题和一组和声的变奏曲，是他最有想像力的创作之一。它的五个变奏曲以第一小提琴急速的加花变奏开始，继之以充满诗意的大提琴独奏出高扬的、持续的旋律。下一个变奏曲，音调激昂，重音猛烈，而第四个变奏曲则回到了大调，表情温文尔雅。第五个变奏曲达到了戏剧性的高潮——它开始像是第四个变奏曲的小调的变体，但逐渐聚集了更多的力量，直到在大提琴执拗的低声部之上，三件上部的乐器奏出一些强有力的十六分音符。这一段消退到一个结尾，这个结尾好像厌倦了斗争，又回到了开头的主题，这时更为和缓，并且用了大调调式。随后是一个诙谐曲乐章和一个生气勃勃的终乐章。终乐章以吉格舞曲的节奏跳跃前进，它的活力只暂时地为一个非常洪亮的对比性主题而减弱。

这三部杰作都是在1824年初完成的。同年的春天和夏天，舒伯特再一次来到匈牙利艾兹特哈奇家族那里。他在维也纳的最初的一群朋友已经减少了，而且不止为了一个理由。他倾向于渴望更快乐的、更单纯的日子。回到维也纳后，他在1825年初搬到靠近施温德——现在是他亲密的朋友——的地方去住。一群新的朋友形成了，舒伯特之夜的音乐晚会又重新开始了。同时，他的更多作品在其他地方被上演，更多的作品得到出版。

1825年夏天的大部分时间他是在上奥地利度过的。大概就在这一时期，他写出了

例Ⅷ.3

a.　快板 (Allegro)

第一小提琴
第二小提琴
中提琴
大提琴

b.

第一、第二小提琴
中提琴
大提琴

c.

他最后的也是最伟大的交响曲，叫作《“大”C大调交响曲》(通常称之为第九首，有时称作第七首；实际上，如只计算那些完成的交响曲和未完成的一首，这首交响曲应该是第八首。这是一首大型的交响曲，它的所有乐思都得到展开并得到充分发挥。行板的引子以其孤独的圆号旋律发出了浪漫主义的声音。一支冷漠的圆号浮现出特别受人喜爱的浪漫主义的意象。但是这一乐章的主体，在有条理的陈述和再现上，在材料本身的温和表情上，更具古典风格(甚于他的《“未完成”交响曲》)，这样的对交响性题材的设计比舒伯特的大部分乐思要好一些。也有一些浪漫主义的神秘时刻。在第一乐章的呈示部中，可能预料适合于属调G大调的音乐却探入远关系调降E大调中，而音响柔和的长号组——主要为了它们在高昂的音乐中的效果而使用它们——所奏出的宽广旋律似乎要逐步把音乐导回到它应去的地方。这是最具想像力的交响音乐笔法中的一个例子。

这首交响曲的其余部分规模也相应地较大。行板乐章是连续不断涌现出的旋律，开始是双簧管上一段A小调的哀怨旋律，后来是弦乐上一段热烈的旋律，并由管乐器

加以模仿：各个主题按照它们自己的方式展开——不是相互辩驳的、贝多芬式的方式，而是它们自身的扩展。当双簧管再奏那开头的旋律时，这段旋律由于增加了精美的、具有特点的伴奏音型而更加动人。后面有一个谐谑曲乐章和一个长长的、辉煌的终乐章。终乐章的堂皇气势和果断而又独特的笔触可以与第一乐章比美，并与第一乐章形成了恰当的平衡。

不幸的是，这又是舒伯特自己从未听过的一部作品。他或许曾经打算让维也纳爱乐乐团演出这部作品，但是它湮没无闻地留在他哥哥费迪南德手中，直到1837年才被罗伯特·舒曼发现。它的首次演出是在两年之后，由于作品太长，不得不删去了一些段落，演奏是由门德尔松指挥的。

1825年10月，舒伯特回到了维也纳。1826年出版了更多的作品，特别是钢琴音乐作品，他的名字也逐渐更为人知——虽然他向皇家音乐机构申请一个职位的要求遭到了拒绝。这一年他在创作上不是多产时期，但写了接近二十首歌曲和一首很好的弦乐四重奏，一部由于它急速变化的情绪、强烈的震音、突然的转调而显得有些狂暴的作品。在这一杰出的非常具有独特性的乐曲背后，听众几乎可以察觉到一种个人隐痛的存在。

在舒伯特1827年所写的主要作品声乐套曲《冬之旅》(Wintrreise)中贯穿着类似的隐痛。套曲的歌词像《美丽的磨坊女》的歌词一样都是出自威廉·米勒之手，他不是大诗人，但他的诗语言流畅、意象动人且结构鲜明，适合舒伯特的理想。与舒伯特以前的那首声乐套曲相同，这一组的歌词也是大部分通过与大自然的类比述说其忧伤和渴望：有时提及爱情的被拒绝，有时提及难以忍受的寂寞，有时倾诉已经变得令人伤感的对过去幸福的记忆，有时埋怨在人人都快乐的世界上惟独自己孤独与可怜，还谈到了在黑暗和寒冷中无目的的流浪直到最终的死亡。这组作品的音乐本身表情严峻、质朴，其中大部分歌曲都是小调而且缓慢的，罕有过去的热烈和丰富的和声。无怪乎舒伯特的朋友们对他音乐的阴暗感到不安，他们十分担心他的心情——除非来自对乐曲所刻画的情感的亲身体验，任何人很难会写出这样的音乐。

《冬之旅》的一半歌曲是在1827年初完成的(那时恰巧舒伯特是贝多芬丧礼上的执火炬者)，其另一半歌曲完成于当年的秋天。在这年年初和秋天之间，他曾经两次离开维也纳外出旅行。虽然疾病继续困扰他，但他仍在不断地作曲，有时创作的步伐还很快。两首优秀的钢琴三重奏就是在1827年末和1828年初完成的，其中降B大调的一首，由于它的活力和抒情而引人注目。还有数首钢琴短曲，大部分不具有奏鸣曲乐章的意义，但妩媚而且自然。他把它们集结出版，分别题名为《即兴曲》和《音乐瞬间》。

于是，1828年以很有希望的一年开始。当在三月份他的作品专场音乐会——他惟一的一次——在爱乐乐团拥有的一家饭店内举行时，舒伯特一定非常激动，这场音乐会还给他带来了可观的收入。他的出版计划也在进行。他写了一首新的弥撒曲和一组歌曲(后来收集在一起题名为《天鹅之歌》)，他还着手写一首新的交响曲。这年九月他迁入他哥哥的公寓中居住，并在几个星期内创作了四首较大的器乐作品——三首钢琴奏鸣曲和一首弦乐五重奏。

我们已经看到舒伯特在乐曲的设计上不像贝多芬那样精通此道。但是，这三首钢琴奏鸣曲中最后和最雄伟的那首是在1828年9月完成的《降B大调钢琴奏鸣曲》，它则充分显示出钢琴奏鸣曲中的一种有力的结构。它与贝多芬的奏鸣曲不能相比，部分

原因是舒伯特的目标与那位比他年长的作曲家的目标不同。他的天赋、他的音乐个性属于另一类——更轻柔、更抒情、更注重和声效果和钢琴织体的性质。在1828年夏末所写的这三首最后的奏鸣曲中，他的钢琴音乐达到了雄伟壮丽的最高峰。他的室内乐也以几乎是同一时期所写的《C大调弦乐五重奏》而达到了新的高度。舒伯特为这首作品规定了一个弦乐五重奏组加一个额外的大提琴的合奏组，而不是通常的增加一个额外的中提琴(像莫扎特的五重奏那样)。这种做法考虑到了音响的极大丰富，也考虑到了低音的低声部线条持续的可能性，即使是第一个大提琴在高音区即相当于男高音声部演奏时也须如此。如同降B大调的奏鸣曲一样，这一乐曲充满了抒情的、宽广的旋律、微妙并富有表情的和声语言以及乐曲织体的独特效果(见欣赏提示Ⅷ.A)

这首作品的第一乐章是舒伯特作为抒情的但也是交响音乐作曲家的巨大成就之一。在那个同样杰出的慢乐章中，降B大调奏鸣曲的织体样式之一——一段在中音区、上下都有伴奏并配以和声的旋律——得到了进一步的发挥。例Ⅷ.4a是它的开头，主旋律在第二小提琴上，低音声部在第二大提琴上，装饰性的伴奏由第一小提琴演奏。例4b列出了与在再现段中出现的相同的一个乐段，其伴奏具有它自身的新的表现力。这一装饰性伴奏的引发者是中声部——可能是舒伯特所写过的最骚动不安、甚至最阴沉的音乐，

例Ⅷ.4

欣赏提示Ⅷ.A
舒伯特：《C大调弦乐五重奏》，D956(1828)
2把小提琴，中提琴，2把大提琴

第一乐章(不太过分的快板)：奏鸣曲式,C大调

呈示部(1－154小节)　音乐以一些柔和的和弦和一个只是似乎渐渐成形的主题缓慢地开始。但是它的旋律线(例i)与两把大提琴一起，在继之而来的一段暴风雨般的全奏中起着一个低音声部的作用。这一段以一个在G音上的收束而告终，而且毫不费力地转到降E大调，这时一个新的、抒情的主题(例ii)出现——先是由两把大提琴奏出，其他乐器为之伴奏，然后由两把小提琴奏出。这一主题从降E大调走到这时人们意料中的G大调，而当两把小提琴到达G大调时，第一小提琴开始一个新的乐思(与例ii有着微妙的联系)。这一乐思在两小节后由中提琴在低八度上对它进行了模仿，同时伴随着其他乐器的伴奏音形(见例iii)。这一宽广的乐段最终达到了一个高潮——一个用于随后一段中作问答的一个小乐句(例iv)。一个新的主题(例v)预示了呈示部的结束。而音乐在和声上也变得较少变化。(舒伯特在乐谱上指示要重复这一呈示部，但常常不被演奏者遵守)
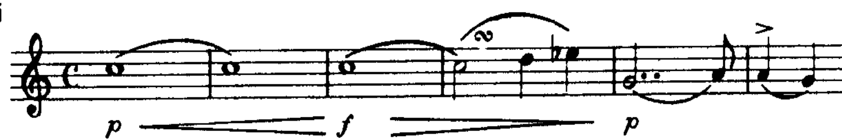
展开部(155—266小节)　材料主要从例ii(标x)和例v(标y)发展而来。在使用这些材料时，音乐在调上延及范围广阔——延及到A大调、升F小调、升C小调，然后到升C大调(即降D大调)，并通过升C小调再次回到E大调。在这一过程中，第一小提琴奏出高音区的、非常有诗意的旋律，同时中提琴和第一大提琴奏出从y衍生出来的乐思。一个长长乐段(从升F小调到E大调的一段)在低一度上即从A大调到D大调丝毫不差地被重复一次。音乐然后转入D小调，并更加活跃有力：中提琴以快速的、三连音的速度追随着第一小提琴，而第二小提琴以来自y的更加有活力的旋律线追随着第二大提琴。音乐回到了C大调；有短暂出现的激烈的音调，但很快恢复了平静，于是我们回到了……

再现部(267—414小节)　行进缓慢的例i这时首先由两把小提琴、然后由两把大提琴以另一种速度为之伴奏。在低音声部再陈述例i时，舒伯特把我们带到了F大调。这使他能够从此刻起几乎完全相同地再现(这是他的爱好,与前一代维也纳作曲家们不同)。于是第二主题的材料在降A大调上开始，并为进入随后的一段而回到了主调C大调。

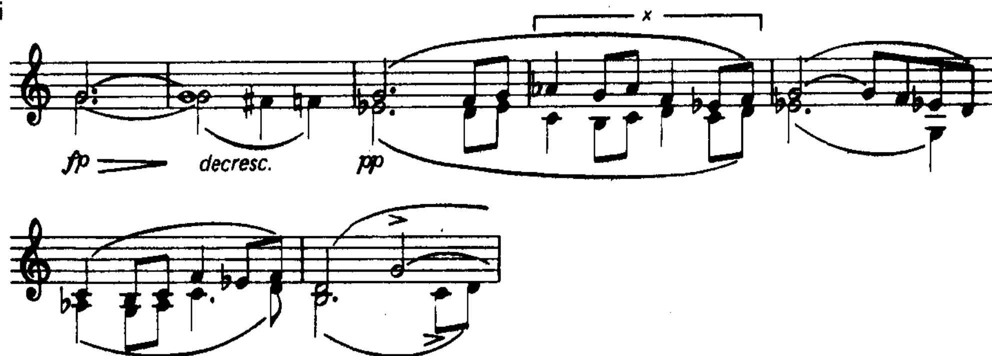
结尾(414—445小节)　再现部的音乐停了下来，突然又听到第一乐章开头的那些缓慢而柔和的和弦。但是这种平静很短暂甚至是种虚幻的感觉，因为这宁静又突然地被大提琴猛烈爆发的极强音所打断，片刻之后再次被小提琴同样的极强音所打断。然而这种难解的情绪似乎耗尽，最终又在标x的材料的基础上恢复到平静，偶然的半音和对开头晴朗单纯的一段所表现出的眷恋又为这宁静的一段蒙上了一层阴影。

第二乐章(柔板)：三段体，E大调—F小调—E大调
第三乐章(谐谑曲，急板)：三段体，C大调—F小调—C大调
第四乐章(快板)：奏鸣曲式，C大调

例 i



例 ii



例 iii
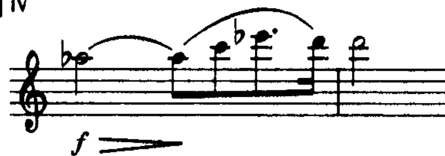
第一小提琴
中提琴

第二小提琴

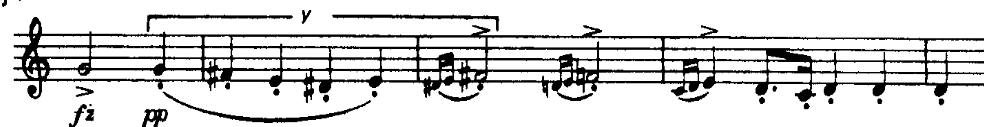
第一、第二
大提琴

p
pp
pp
p

例 iv



例 v



在震音和错位节奏的支持下，充满了在远关系调F小调上咄咄逼人的刺耳和声。在这里，歌曲《冬之旅》最阴郁的基调以器乐的方式表现出来。然后在兴奋的、热情奔放的谐谑曲中间出现了一个三重奏乐段，代替了常规的抒情的对比乐段，这一段三重奏的音乐缓慢、悲凉，又是采用了远关系的F小调。终乐章表面上较为愉快，但(典型地)大量使用了大、小调的交替手法，给音乐抹上了暗淡的色彩。

阴郁是有理由的，而且舒伯特也知道这一点。1828年10月，他外出做了一次徒步旅行，但大约就在他着手创作这首五重奏的时候，他感到虚弱和精疲力尽。奇怪的是，11月他又准备去听一位维也纳著名音乐理论家的对位课，甚至还写了许多习作。很可能他希望加强这首五重奏的卡农写法，但感到了技术上的欠缺。事实上，他这时已很难去听课了，他已虚弱得时常吃不下饭去，以至于仅仅能够对《冬之旅》第二部分的校样做些修改。舒伯特自己的“冬之旅”结束了：1828年11月19日他与世长辞。格里尔帕策为他写的著名墓志铭——“这里埋葬了音乐的一件瑰宝，但也是更璀璨的希望”——十分适合这位在三十一岁夭折的天才。但那个时代的人们普遍没有认识到，这位作曲家的天才实际上确实达到了充分的成熟，他最后几年的遗作事实上已把他置身于最最伟大的音乐大师之列。

早期浪漫主义在德国

舒伯特一直被称作一位“浪漫的古典主义者”。这一综合的名称是合理的，因为他的艺术不管受到浪漫主义多么大的影响，他仍然植根于海顿、莫扎特和贝多芬的音乐传统。在德国还有其他一些作曲家，他们在不同的形式和程度上都显示出类似的古典与浪漫两者混合的风格，例如钢琴家兼作曲家、莫扎特的学生J.N.胡梅尔(J.N. Hummel,1778—1837)，它以浪漫派的和声和异彩扩展了本质上是莫扎特的风格；还有路易·施波尔(Louis Spohr,1784—1859)，他的音乐也是从莫扎特式的音乐语言中脱胎出来的，又主要通过富有表情的半音阶和声、色彩和卓越的技巧扩展了它(他是一位小提琴演奏家，还可能是第一个用指挥棒指挥乐队的人)。这些作曲家没有一个在他们的艺术上完全接受浪漫主义的态度。在德国完全接受浪漫主义的第一人是韦伯。

韦伯

卡尔·玛丽亚·冯·韦伯(Carl Maria Von Weber)1786年出生于德国北部一个音乐世家。莫扎特的妻子康斯坦策是他的堂姊妹。早年他游历过很多地方，他最初主要是在萨尔茨堡的约瑟夫·海顿的弟弟米夏埃尔·海顿门下学习。他在慕尼黑写出他第一部歌剧时，年龄还不到十二岁。他的第二部歌剧在费赖堡的萨克森城上演时他年仅十四岁，一年以后又完成了他的第三部歌剧。十八岁前被任命为布雷斯劳(现波兰的弗罗茨瓦夫)市立剧院乐队指挥。他试图进行改革以提高演奏水平，但因树敌很多，不得不辞职。在附近的一处宫廷工作了不长的一段时间之后，1807年去斯图加特宫廷工作，在那里他演奏钢琴并写作歌曲、室内乐和钢琴曲，但是在1810年发生了一个涉及金钱的不幸事件——看来他并没有什么不正当行为——他不得不离去。他的生涯读起来好像一部德国游记(他甚至曾想到写一部德国的音乐旅游指南)：他去了海德堡、达姆施塔特、慕尼黑［在那里为单簧管和大管写了一些引人注目的协奏曲，而且他的喜歌剧《阿布·哈森》(Abu Hassan)受到欢迎］，接着，他与一位单簧管演奏家到布拉格、

卡尔·玛丽亚·韦伯　　作品
1786年生于奥伊廷；1826年逝世于伦敦

歌剧：《魔弹射手》(1821)，《欧丽安特》(1823)，《奥伯龙》(1826)
管弦乐：两首钢琴协奏曲(1810，1812)；两首单簧管协奏曲(1811)；大管协奏曲(1811)；钢琴与乐队的《音乐会曲》(1821)；序曲
合唱音乐：两首弥撒曲(1818，1819)；6首康塔塔
钢琴曲：《邀舞》(1819)；4首奏鸣曲；变奏曲，舞曲
戏剧配乐　室内乐　歌曲

德累斯顿、魏玛(在这里与歌德相识)和柏林巡回演出。

1813年在他担任布拉格歌剧院的指挥后，生活开始比较稳定。他又一次花费很多精力进行改革，而且还扩大曲目并且开始给报纸写文章以招揽听众。不仅如此，他还与一位女歌唱演员坠入了爱河，后来还与她结了婚。在这段时期内，他从未好过的健康状况越来越差。1816年他离开了布拉格，并经过了更多游历以后在德累斯顿当上了皇家宫廷乐长。作为一个坚定的德国民族主义者，他在那里遇到了困难，因为意大利的势力在那里根深蒂固，他加强德语歌剧的计划常常遭到意大利人的抵制。与此同时，他正为在柏林的演出写一部歌剧《魔弹射手》(Der Freischüts)，这部歌剧在十九世纪二十年代中期完成并在一年后上演。这是一次巨大的成功。韦伯最终设法于1822年初在德累斯顿上演了这部歌剧。不久之后又在维也纳上演。在维也纳他接受了再写一部同样风格歌剧的委托。然而他为这部新歌剧《欧丽安特》(Euryanthe)选择了不太适合他才能的宏伟风格。1823年末，韦伯回到维也纳(在这里认识了贝多芬和舒伯特)。由于受到脚本质量的限制，《欧丽安特》在音乐方面毁誉参半。

这些年的辛劳——他无休止地工作而报酬一直很菲薄——使他变得衰老，他患有肺病并认识到自己不可能活太久了。但这时接到邀请去为伦敦1825年演出季写一部歌剧，报酬很丰厚。尽管他知道这次旅行只能加速他的病情，但为了家庭他还是接受了下来。这次旅行被推迟了一年。他在身体虚弱的情况下，于1826年2月离家成行。他的新歌剧《奥伯龙》受到好评(虽然是一部零零星星凑起来的、远非韦伯所赞成的那种歌剧，而且还受着荒谬脚本的拖累)。但他的健康状况更加恶化，并在远离家乡和亲人的情况下于1826年6月去世。

韦伯具有非凡的才能，并在歌剧史上占有特殊的地位。他写的旋律有动人的魅力，他对管弦乐的色彩十分精通(《奥伯龙》特别显示出这一点)，而且他真正懂得如何表现气氛和制造戏剧性，他的手法之一是让一个角色使用一个与之关联的专用主题，然后对这个主题变化地使用以表达角色的情感与行为(这种手法,后来在瓦格纳手里有了新的发展)。《魔弹射手》是韦伯的惟一一部今天经常上演的歌剧。它是一个超自然的故事，内容是一个皇家园林护林员为了得到神奇的子弹而把自己的灵魂卖给魔王。有了神奇的子弹，他就可以证明自己是神枪手并配得上他所爱的人——护林长的女儿。这一歌剧充满了浪漫主义早期的典型特征：神奇的子弹、恶梦、一切后来神秘地变成葬礼花环的婚礼宴会、既迷人又吓人的大自然、战友情谊般的祝酒歌和狩猎歌，当然还有魔王。对欢乐的歌曲，韦伯采用了以民间音乐为基础的为新兴的合唱团所喜爱的风



韦伯的歌剧《魔弹射手》1822年在魏玛上演时的"狼谷"一景。舞台设计者为卡尔·威廉·霍尔德曼。图为蚀刻版画；作者C.利伯。

格。这些歌曲有助于使这部歌剧具有鲜明的德国风味。早期的听众非常喜欢这种德国风味。但是最有特点并最吸引人的是"狼谷"一幕中护林员马克斯与魔王签定契约的一场。韦伯在这里真正地扩大了音乐语汇。当这一幕开始时，我们听到了轻柔的长号和低沉的单簧管、弦乐上压抑的震音、在半音阶上蜿蜒进行的低声部旋律线、在令人竦然的和声中使用的造成调性不确定感的和弦，然后是木管乐器上的尖声喊叫、舞台后面的呼喊、看不见的灵魂的合唱、夜半的钟声、使人屏息的寂静音乐与狂飙般爆发的音乐的交替出现以及随后铸造七颗神奇子弹时的恐怖效果。音乐不仅是令人恐怖的。韦伯是一位真正的音乐思想家和设计者。这一场还具有一个从速度、调性和动机都给人以深刻印象的结构。

韦伯对钢琴曲和协奏曲、歌曲和合唱曲也做出了重大贡献。不是所有的乐思，而是那些受到戏剧内容启发的最有独创性的乐思才是杰出的，而且正是由于他对新兴的浪漫主义所作出的新的、有力的反应，才使他在音乐史上占有了特殊重要的地位。韦

伯也是第一位写严肃音乐批评的作曲家，此项工作说明他通晓音乐的各种问题及其与生活其他方面的关系，在前一代作曲家中这可能是无法想像的事。这种对音乐家作用的自觉认识，是浪漫派艺术家对自己的艺术和社会态度的另一个方面。

门德尔松

韦伯很符合挣扎在贫困和得不到完全承认中的浪漫派艺术家的传统观念，而且最后死于“精力耗尽”(“consumption”，与肺病语义双关——译注)。费利克斯·门德尔松显然不是这样。他于1809年出生于汉堡的一个富裕的中上层的犹太人家庭，有着深厚的文化和知识背景。他的祖父摩西·门德尔松(1729—1786)是一位著名的哲学家和文人，他的父亲是银行家。这个家庭在费利克斯的襁褓期迁居柏林，在这里他接受了切实的、全面的教育，而且他早熟的音乐才能也得到鼓励。他在十二岁时写了六首交响曲，又在以后两年中写了七首——都是沿袭古典风格但具有很大气势和个性而且技术上十分精练的作品。另外还有一些合唱与钢琴作品和先前试写的舞台音乐。在他只有十二岁时，他

费利克斯·门德尔松 作品

1809年生于汉堡；1847年卒于莱比锡

管弦乐：交响曲——No.3，《苏格兰》(1842)，No.4，《意大利》(1833)，No.5，《宗教改革》(1832)；序曲——《仲夏夜之梦》(1826)，《平静的海和幸福的航行》(1828)，《赫布里底群岛》(又称《芬格尔山洞》，1830作，1832修订)，《吕伊·布拉斯》(1839)；钢琴协奏曲——No.1，G小调(1831)，No.2，D小调(1837)，小提琴协奏曲，E小调(1844)；12首弦乐交响曲

清唱剧：《圣保罗》(1836)，《以利亚》(1846)

室内乐：八重奏(1825)；6首弦乐四重奏；2首弦乐五重奏；钢琴四重奏，大提琴奏鸣曲，小提琴奏鸣曲

钢琴音乐：8卷《无词歌》(1829—1845)；奏鸣曲，变奏曲

教堂合唱音乐：康塔塔，经文歌，赞美歌，诗篇歌

管风琴曲：《前奏与赋格》

歌曲　主调合唱曲　戏剧配乐

被带去面见歌德，并与之结下了亲密的友谊。十六岁时，他被携往巴黎，那里的老一辈作曲家、贝多芬非常赞赏的歌剧作曲家路易吉·凯鲁比尼(1760—1842)鼓励他选择音乐生涯。

直到那时，只有很少的音乐家在文学和哲学方面具有与门德尔松同样深厚的功底。他父亲的家是有影响的作家和思想家的聚会之处。他十七岁时写的弦乐八重奏受到歌德《浮士德》诗句的影响。这首配器生动华丽的作品的谐谑曲、门德尔松的第一个在现今曲目中占有稳固地位并以其精巧的结构而著称的作品，是从出现仙女的场景中得到的灵感。莎士比亚的《仲夏夜之梦》中更多的仙女启发了他这个时期的另一作品，即为该剧写的序曲。尽管它是一般的奏鸣曲式，但音乐中包含了对该剧中情节或人物的音乐描画——开头处和结尾处轻柔的木管乐器的和弦暗示了发生很多情节的林地的气氛(例Ⅷ.5a)，在高音区快速进行的小提琴，无疑表现着仙女们(例5b)，“驴叫”般的音型(例5c)

例Ⅷ.5

a. 十分快的快板 (Allegro di molto)

长笛 长笛 圆号 长笛 圆号 圆号 大管 长笛 双簧管 单簧管 大管 圆号

b.

第一小提琴

第二小提琴

c.

(小提琴、长笛、单簧管) *ff*

ff (中提琴、双簧管、大管)

(大提琴、低音提琴、铜管乐器)
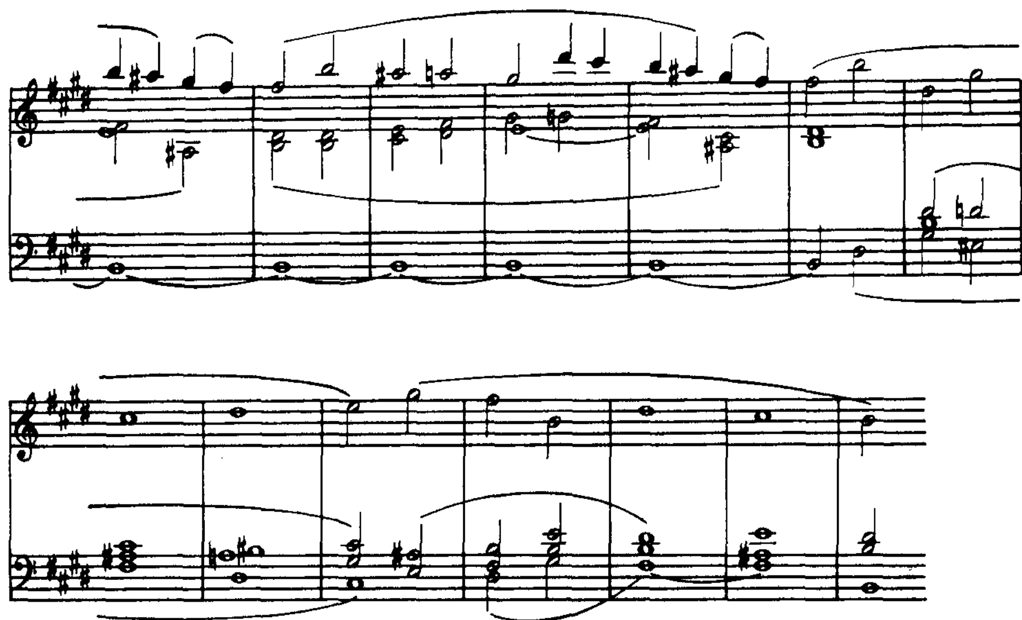
d.

(单簧管)

(弦乐) *p*

(与大管一起)

(弦乐)
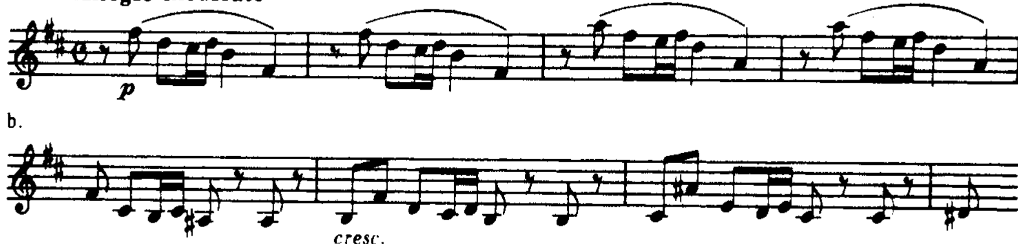


则明显地是模仿驴头人博托姆，而富于表情的第二主题则代表着一对青年恋人(例5d)。整个作品配器精致，具有新颖和诗意的效果，以惊人的精确性走进了莎士比亚的精神世界。

门德尔松的主要老师是在他少年时期教他的作曲家策尔特(C.F.Zelter)。策尔特还是著名的柏林歌唱学园(Singakademie)的校长。在该学园，门德尔松发现了J.S.巴赫的合唱音乐，这对门德尔松来说是不熟悉的——在这时期，演唱者更喜欢演唱新近的作品，巴赫的作品大部分被遗忘了。门德尔松无意中找到了一本巴赫的《圣马太受难曲》，他认识到它的伟大，问策尔特是否可以演奏，策尔特同意。于是在1829年，恰好是这首作品首演一世纪之后，它第一次被巴赫之外的其他人所演奏。这一历史时刻标志着巴赫合唱作品长时期的复兴。

直到这时，门德尔松的旅行主要是在德国境内。现在他的旅程更远了，先是去伦敦，在那里他特别地受欢迎；继而去苏格兰，在那里他仔细地记下了他的印象(而且创作了很多吸引人并富有才气的绘画)；然后又去意大利，游历了威尼斯、罗马和那不勒斯。在意大利，他同样记下了他的印象。这几次旅行为他最优秀的一些作品提供了音乐素材。苏格兰之行使他产生了许多乐思，他根据它们写了一首交响曲和一首序曲；他的另一部富有灵感和气氛的描写性作品也是受到这次旅行的启发和鼓舞而创作的。在离苏格兰海岸不远的赫布里底群岛上，他曾观看了芬格尔山洞和岩石海岸线海浪的涌动——以及在暴风雨中汹涌澎湃的搏击——这些景象可以从这首序曲中听到：例CⅢ.6a表现着平静流淌的水声，而它(x)的一个音形被引入并展开在一个风起云涌的乐段中(例6b)。在这首作品中，与大自然没有关系的另一音乐成分，是来自门德尔松具有诗意的想像——远处小号的号声(或者模仿小号的其他乐器的声音)暗示着在山洞中或崎岖的岩石背后存在着某种神秘性，特别是在各个乐器相互模仿时。所有这些使我们再次看到了浪漫主义精神的一部分，即观察大自然和人类对大自然的敬畏，无论是在她平静的时候还是在她发怒的时候。

在复兴了巴赫音乐之后，现在门德尔松又参与复兴亨德尔的音乐。亨德尔的音乐在英国一直很活跃，但在德国很少上演。在杜塞尔多夫，1833年他开始任这个城市的
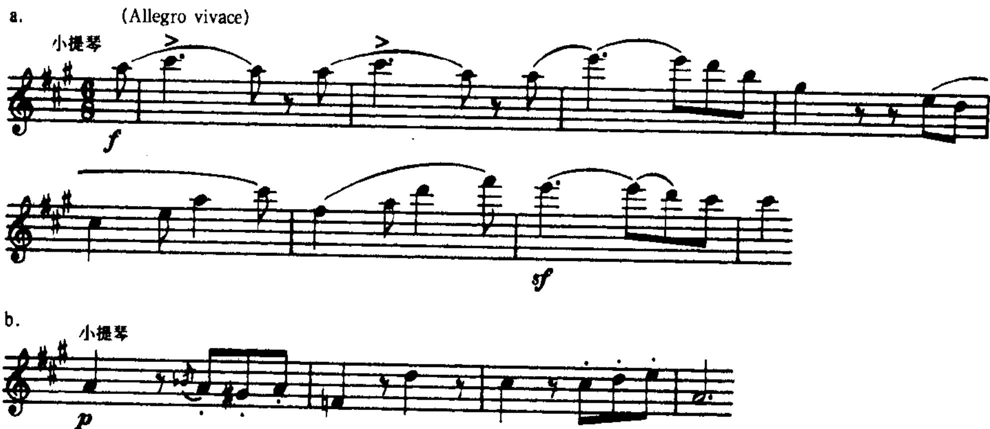
例Ⅷ.6



音乐总监，并于同年上演了亨德尔的《以色列人在埃及》，随后两年中又上演了一些亨德尔的清唱剧。他在杜塞尔多夫帮助建立了一家新剧院，并重新上演了莫扎特时代以来的一些最伟大的歌剧。他自己也写了一部清唱剧《圣保罗》，他在1836年杜塞尔多夫音乐节上指挥了这一清唱剧的演出。

他很多最优秀的作品都完成于十九世纪三十年代，那时他仍然处在二十几岁的年龄。其中一首是他的《意大利交响曲》，它完成于1832年刚从意大利回来不久，并于次年在伦敦作了首次演出。这首作品反映了意大利的魅力。意大利以其热情、活力和灿烂明朗的天空，一直吸引着较冷的、较多云的北方的艺术家，如歌德和亨德尔。开头的数小节(例Ⅷ.7a)，不仅在从八度复奏的小提琴上听到的活泼有力的主旋律(衬托着一个类似起跑发令枪枪声的拨奏和弦)上，而且在富有想像力和独创性的伴奏及长笛、单簧管、大管和圆号上的快速反复的音符上都捕捉住了那种晴朗与灿烂。这一乐曲从始至终流畅、优美，然而这也是门德尔松能够使交响乐连贯起来的技术。例如在第一乐章的发展部中，一个短小的动机(例7b)逐步发展成为大段的、主题与对题得到充分发挥的赋格，例7a的第一乐句首先是小心谨慎地、接着是持续地侵入这一赋格，把音乐推向一个高潮，然后又把音乐缓和下来引入再现部。据说此曲的慢乐章的正主题取自捷克的一首流浪者之歌，所以有时称其为“流浪者”进行曲。在这里，门德尔松对管弦乐色彩的敏锐

例Ⅷ.7



感受力又一次产生了惊人的结果——这一“进行曲”的主旋律首先出现在中提琴组的高音区上，它的尖声细气在一个双簧管和一个大管的伴奏下显得更为突出，接着小提琴接过这一主旋律并与一对长笛形成怪怪的、哭泣般的对位，给音乐增加了一丝神秘感，犹如某种远古的行列仪式。第三乐章由于它的亲切、妩媚和中声部暗示出的远处优雅的圆号声，更近似一首小步舞曲而不是谐谑曲。终乐章是一种那不勒斯舞曲“萨尔塔雷罗”

风格的快乐章。

1835年，门德尔松成为莱比锡布业会堂(Gewandhaus)管弦乐队的指挥，这一职位他一直担任到去世。他为提高这支乐队的水平和改善它的工作条件做了很多工作。他复兴了巴赫的音乐和莫扎特被人遗忘的音乐，坚持要求承认贝多芬仍是一位新时代的作曲家(他六次上演了贝多芬的第九交响曲)，他还热心于介绍韦伯和舒伯特的音乐，包括那首《C大调交响曲“大”》并指挥了它在1839年的首演。他还上演舒曼的新作品并指挥了一系列“历史音乐会”，演出了巴赫到他这一时代的作品。这一世纪的四十年代初，在普鲁士新国王的要求下，他在柏林度过了一段时间，因为普鲁士国王希望改进那里的艺术。虽然为了这次在柏林的演出，他在他的《仲夏夜之梦》序曲之外增加了为该剧所写的其他场的配乐，包括最著名的“婚礼进行曲”，但是环境很困难，而且他没有获得完全成功。门德尔松曾多次离开莱比锡去英国，在那里他非常受欢迎——他与女王维多利亚和她的德国丈夫阿尔贝特亲王保持着良好的友谊，而且深受那些在英国音乐生活中占有重要位置的合唱乐团的爱戴。正是为了其中的一个合唱乐团，他创作了基本上是亨德尔传统、但又适应当时音乐风格的清唱剧《以利亚》(Elijah)。在1846年伯明翰音乐节上，门德尔松指挥了这一清唱剧的演出并获得巨大成功。

不过，莱比锡仍然是他音乐活动的中心。1843年他在这里开始创办那个时代欧洲最著名的一所音乐学院。十九世纪下半叶，这所音乐学院是学习音乐的最好的学校，并吸引了国外如英国、美国尤其是北欧的学生。

在这几年中他创作了一些室内乐作品，有两首钢琴三重奏(D小调的一首是为这一体裁所写的最耀眼、给人印象最深刻的作品)和数首弦乐四重奏。在这一体裁中，他倾向于沿袭贝多芬的传统，写作了带有一些引人注目的浪漫主义色调的姿态优美的作品。但是他这个时期最杰出的成就是他在1844年为布业会堂管弦乐队首席小提琴所写的《小提琴协奏曲》，这是伟大的浪漫派小提琴协奏曲的第一首。在这一乐曲中，门德尔松写作富于感染力、充满诗意的旋律才能，在能够于整个乐队音响之上勾画出抒情和幽怨曲调的小提琴甜润、纤美的声音中找到了发挥的机会。使传统的协奏曲形式适应这部作品的抒情的特质，是他技巧上的典型表现：例如在开头的几小节中，他免去了管弦乐队的前奏，而仅为小提琴主旋律提供轻轻的伴奏，再如在他为华彩乐段找到的新角色中——原先它是第一乐章末尾的高潮，而现在成为为展开部与再现部之间提供一个奇妙环节的沉静时刻。慢乐章是一个如歌的乐章，带有一丝那个时期特有的感伤性质(也表现在门德尔松的某些钢琴作品中，如《无词歌》)。最后，那些步履轻盈的仙女们又回到一个充满生气并经过高超技术处理的光彩四溢的乐章中。

看来在十九世纪四十年代中期，门德尔松正处在他生涯的高点：占有牢固的、重要的职位，受到全欧洲音乐爱好者的钦佩与崇拜，期待着将来担任一所伟大的教育机构的负责人，家庭生活幸福(1837年已与新教教会归正会牧师的女儿结婚——他自己一家在他童年时已信奉基督教——并且有五个子女)。不过，也许有某种隐藏着的缺憾。他青年时期作品的那种清新感已经不见了，而且一直没有任何东西来完全代替它，尽管他掌握了无与伦比的技术。1847年春，他最后一次去英国旅行回来后，听到他姐姐范尼去世的消息。他姐姐一直与他关系特别密切。这年夏天，他写了一首弦乐五重奏，这是一部情感十分丰富的调性阴暗的F小调作品，但接着他就病了，进入秋天他愈加虚弱，并于十一月份去世。人们禁不住想要作出一种浪漫主义的解释——把他的死看

作是一种非凡天才遭遇了窘境所作出的回答。他从未完全发现实现其天才所需要的精神资源。

舒曼

如果一定要选出一位代表浪漫主义的作曲家，或许罗伯特·舒曼是最佳的人选。他是一个音乐家，同时又差不多是一位文学家，他的音乐确实充满了文学形象。他专心致志地自我表现，他是极具抒情及和声才能的小品作曲家。他的一生包含了浪漫派的大量活动。

他出生于一个文人家庭。他父亲是一位书商和作家，1810年舒曼出生时他父亲正在萨克森的茨维考市工作。关于他早年才能的故事更多地集中在他写作诗歌、文章而不是音乐上，虽然他在童年时已是熟练的钢琴演奏者了。还有一些关于他早年的爱情，或者至少是对爱情富有兴趣的传说，另外也有些关于他热爱香槟酒而且常常得到满足的说法。人们知道他在文学方面最醉心于以极度伤感但又以幽默著称的让·保尔(Jean Paul)的著作。让·保尔即原名为J.P.F.里希特(Richter,1763—1825)的小说家。1827年舒曼就学于莱比锡大学攻读法律，但他从来不听课，把时间都用在音乐、社会和文学活动上。这一时期，他创作了一些钢琴曲和歌曲，他还随著名的教师弗雷德里希·

罗伯特·舒曼	生平
1810年	6月8日生于萨克森的茨维考
1828年	莱比锡大学法律系学生，但因爱好文学与音乐而疏忽学业
1829年	随弗雷德里希·维克学习钢琴；入海德堡大学
1830年	住在维克家中(莱比锡)
1831年	出版了他的《阿贝格主题变奏曲》
1832年	第一次手受损，舍弃音乐会钢琴家生涯的想法。
1834年	创办《新音乐杂志》，开始了十年该杂志的编辑工作
1835 年	完成《狂欢节》；开始真诚地关心维克的女儿克拉拉
1837–1839年	与克拉拉的关系因她与她父亲长期在外巡回演出而中断。维克强烈反对他们结婚
1840年	在经过诉讼与克拉拉结婚；创作了包括《妇女的爱情与生活》、《诗人之恋》等近150首歌曲
1841年	写管弦乐
1842年	写室内乐
1843年	写合唱曲
1844年	偕克拉拉去俄罗斯巡回演出；迁居德累斯顿
1846年	克拉拉首演他的钢琴协奏曲
1850年	他的歌剧《格诺费娃》在莱比锡首演；被任命为杜塞尔多夫市音乐总监
1852年	健康恶化
1853年	与布拉姆斯相识
1854年	试图自杀；被送往精神病院
1856年	7月29日逝世于波恩的恩登尼希

罗伯特·舒曼	作品

歌曲：声乐套曲——《妇女的爱情与生活》(1840)，《诗人之恋》(1840)，《声乐套曲》，Op.24(1840)，Op.39；约275首其他歌曲作品

钢琴音乐：《阿贝格主题变奏曲》，Op.1(1830)；《蝴蝶》，Op.2(1831)；《大卫同盟舞曲》，Op.6(1837)；《狂欢节》，Op.9(1837)；《交响练习曲》，Op.12(1835)；《童年情景》，Op.15(1838)；《维也纳狂欢节》，Op.26(1840)；《少年曲集》，Op.68(1848)；3首奏鸣曲(1835，1838，1853)

管弦乐曲：交响曲——No.1，《春》，降B大调(1841)，No.2，C大调(1846)，No.3《莱茵》，降E大调(1850)，No.4，D小调(1841，1851修改)；钢琴协奏曲，A小调(1845)；四支圆号与乐队的《音乐会曲》(1849)；钢琴与乐队的《引子与热情的快板》(1853)

室内乐：钢琴五重奏降E大调(1842)；钢琴四重奏降E大调(1842)；3首弦乐四重奏(1842)；钢琴三重奏，小提琴奏鸣曲

歌剧：《格诺费娃》(1850)

合唱音乐：《天堂与仙子》(1843)；《浮士德中的场景》(1853)

戏剧配乐：《曼夫雷德》(1849)

主调合唱曲　管风琴曲

维克(1785—1873)学习钢琴。维克有个年方九岁的女儿叫克拉拉(Clara)。

舒曼在莱比锡感到不愉快，第二年的春天他转到海德堡大学学习，那里有他一位朋友，是一名学者和写过音乐美学著作的法学教授。他学的是音乐(虽然并不十分按部就班地)而不是原来打算学习的法律。他终于说服他的母亲允许他转向音乐事业，因为维克给他的一封信上说，如果他努力学习钢琴，他会成为一名优秀的钢琴家。1830年秋，他回到莱比锡，并住在维克家里学习钢琴和音乐理论。然而情况并不像计划的那样，维克渴望为他女儿铺就神童的生涯，常常外出作长时间的巡回演出。音乐理论课很晚开始并很快地结束。接着，舒曼的右手出了毛病，几乎可以确定这是由于梅毒造成的——可能他是在1828年或1829年感染此病。他的一个手指变得永久性的软弱无力并失去了控制能力。成为钢琴大师的梦想从此破灭了。

不过可以继续作曲，他后来出版的第一部作品即一组以他女友名字Abegg(阿贝格)为主题的变奏曲(这个主题使用了音符A，B，E，G，G)在1832年问世，另外还有其他一些钢琴作品和一个交响曲的乐章也完成于这个时期。另一部较大的作品《狂欢节》也贯穿着类似的想法，在这首乐曲中，“主题”是A，S，C，H(在德语中即A，Eb〔Es〕，C，B，或Ab〔As〕，C，B，见例Ⅷ.8)。Asch(阿什)是波希米亚的一个小城，维克有一个从那里来的十七岁的学生名叫厄恩斯蒂娜·冯·弗里肯，舒曼与她相爱并打算与她结婚，但因为1835年舒曼对维克的女儿发生了兴趣而抛弃了厄恩斯蒂娜。他追求克

例Ⅷ.8
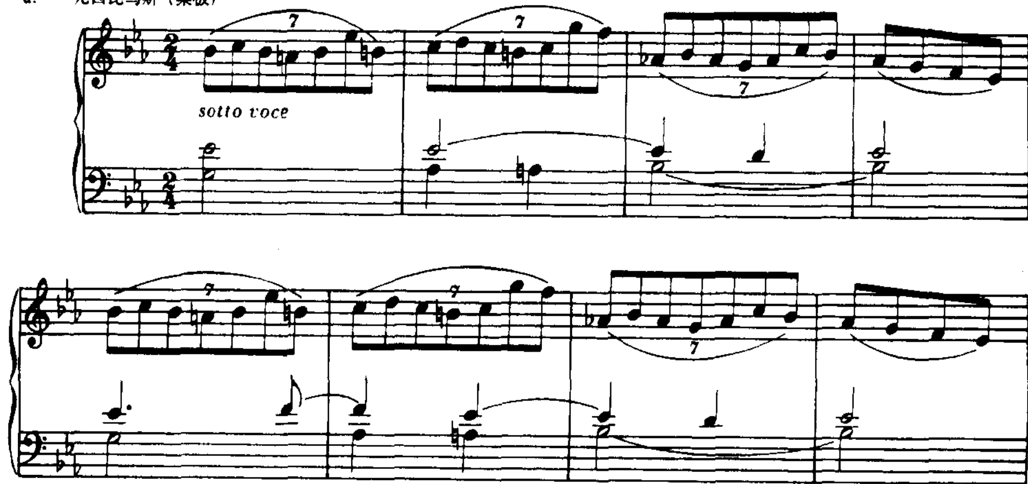


拉拉·维克，那时克拉拉十六岁。

在这以前，舒曼已经从事音乐杂志的编辑工作。1834年他已经创办了《新音乐杂志》(“Neue Zeitschrift fur Musik”，现仍存在)。最初它一周出版两次，后来每周一次，舒曼是它的主编和主要撰稿人。他并非是个公平的批评家，他的评判十分主观，然而他很敏锐地发现了肖邦和布拉姆斯等人的才能，并毫不迟疑地赞美舒伯特和柏辽兹等人的特殊天才。他为舒伯特的《C大调“大”》写了详尽的评论，对柏辽兹的《幻想交响曲》也同样大加称赞。他还喜欢一些平凡的音乐，一度不喜欢今天我们看来很有价值的音乐。不过，他的文章很有气魄和性格，而且他发表过很多关于音乐本质的富有智慧的鞭辟入里的言论，把他的言论合起来等于是浪漫派音乐哲学的一个总结。

在他的评论和他的音乐中，舒曼常常披上伪装：他用许多笔名写作，主要是“尤西比乌斯”(Euserbius)和“弗罗雷斯坦”(Florestan)(仿让·保尔小说中人物的名字)，还有“马斯特·拉罗”(Master Raro，最初是对维克的称呼)以及其他一些名字。尤西比乌斯代表他自己性格中温柔、抒情、沉思的一面，弗罗雷斯坦则代表他热烈、冲动的一面。这些名字及其他的一些作为乐章的标题出现在他的《狂欢节》中，尤西比乌斯和弗罗雷斯坦两个乐章(例Ⅷ.9)的开头数小节表现出梦幻和生气勃勃的景象。在《狂欢节》中，还有一些是以即兴喜剧(commedia dell'art)角色丑角彼埃罗(Pierrot)和丑角

例Ⅷ.9

a. 尤西比乌斯（柔板）



(热情洋溢地)

b. 弗罗雷斯坦

sf

p

riten.

Adagio

leggiero

阿莱奎因(Arleguin)，以及其他的如“蜂鸟”、“蝶耳狗”(蝴蝶是舒曼最喜爱的形象)，“奇娅琳娜(他为克拉拉起的名字)，“肖邦”和“帕格尼尼”(向这两人表示敬意)命名的乐曲。这一舒曼生活或想像中的人物的狂欢节般的游行以“大卫同盟反对菲力斯人进行曲”告终——大卫同盟代表了为真正的艺术而与反对艺术的菲力斯人作斗争的舒曼及其朋友们(“菲力斯”人在这里有指外行人之意——译注)。这种拼凑大型乐曲的方式是舒曼及其时代的特点：集合一些形式上短小而简单的风格小品，听从它们情绪上和织体上的对比，在使这一作品形成统一性或集中摆放方面，不需作曲家花费心思——《狂欢节》的最后乐章使用了第一乐章的材料，从而使其获得了高潮和终结感。

舒曼继续写作钢琴曲，此后数年创作了若干奏鸣曲、练习曲和各式各样的风格小品，如《大卫同盟舞曲》(Davidsbündlertäze)，一组根据浪漫派小说家E.T.A.霍夫曼所塑造的人物角色所写的幻想曲《克莱斯勒偶记》(Kreisleriana)和使年轻的钢琴家们获得乐趣的一组以音乐刻画幼儿园画面的钢琴组曲《童年情景》。但是他的心事主宰了他的生活。克拉拉和他想着缔结良缘，但克拉拉的父亲维克不同意。维克带女儿离开，并禁止他们接触。是由于他对舒曼的性格感到没有十分把握，还是由于他知道了舒曼的宿疾，这一点目前尚无法肯定。原因有可能是前者。因为梅毒的长期后果在当时很少有人了解，而且似乎舒曼的梅毒已被治愈。然而，1837年夏克拉拉写信给他并正式同意与他结婚，虽然她的父亲仍持反对态度。他们俩常常不在一起——克拉拉在德累斯顿待了一段时间，舒曼则因为《新音乐杂志》而在维也纳待了一个时期。舒曼常常十分抑郁，几乎想要自杀。1839年5月，他们俩采取了法律步骤以使他们的婚姻无需她父亲的同意而合法化。直到1840年9月因维克在法庭上大吵大闹而使他自己蒙羞之后，他们才结了婚。



舒曼与克拉拉。银版照像(1850)。

1939是舒曼劳累紧张的一年，但作曲很少。1840年在与克拉拉的爱情得到实现并达到圆满时，他惊人的创作旺盛期到来了——而且是在他已忽略了十多年之后的一种体裁上。很自然，在他人生的关键时刻，他又转向了歌曲。他在1840年创作了将近一百五十首歌曲，包括几本歌集("Liederkreis"《声乐套曲》)和两首套曲。其中一首套曲明显地是由他和克拉拉的情况所激发出来的，它述说了恋爱、婚姻、做母亲、孀居的"一个女人的生活与爱情"。另一首，与舒伯特的两首伟大的套曲一样，也是倾诉失败的爱情的，它就是为海因里希·海涅(1797—1856)的诗谱曲的《诗人之恋》(Dichterleibe)。他对海涅微妙的具有多重含义的诗有着天生的共鸣。《诗人之恋》以诗人宣告春天里的爱情开始，接着写到夜莺的鸣叫和鲜花等大自然的形象，并把他所爱的人比作莱茵河畔科隆大教堂的圣母玛利亚像。但是爱被拒绝。这首套曲的下半部分叙说了诗人被排斥在夜莺、鲜花和欢乐的人群之外，因为他梦想着山坡上的寂寞和在坟墓中清醒时的孤独，最后还谈到了把他所爱的人掩藏在一口棺材中。舒曼在诗人气质方面没有舒伯特对自然景色那么强的感受力。舒曼更多地把注意力集中在情感的焦点而不是歌词的细节上。作为钢琴作曲家，他习惯于在他钢琴作品写法中传达乐曲的全部表现内容。他在歌曲创作中继续这样做了。其中许多最优秀的歌曲都在结尾的钢琴独奏(尾声)中达到了它们最有力的时刻，这时，人声已经停止，钢琴可以充分地表现歌曲的情感。而且，常常在歌曲的主要部分，人声和钢琴似乎在分担着各自表现的任务，如《诗人之恋》的开头(见欣赏提示Ⅷ.B)。

欣赏提示Ⅷ.B

舒曼：《诗人之恋》(1841)"在美丽的五月"

原文	译文
Im wunderschönen Monat Mai,	在最美丽的五月
als alle Knospen sprangen,	百花怒放，
da ist in meinem Herzen	萌发的爱情
die Liebe aufgefangen.	在我心中荡漾。
Im wunderschönen Monat Mai,	在最美丽的五月，
als alle Vögel sangen,	百鸟在歌唱，
da hab'ich ihr gestanden	我告诉了她
mein Sehnen und Verlangen.	我的追求和热望。

(海因里希·海涅的诗句)

海涅的诗非常直率，诉说着春天里爱情的到来并把爱情与万物的生长相比——典型地代表了那个时代。然而，舒曼的谱曲远非是欢乐的。占统治地位的是升F小调。只有人声声部的开头(在每一诗节)用了A大调——舒曼早期作品常用的调——并以D大调结束。不过，基本上是钢琴的前奏(例i)、间奏和尾声表达了作品的真正含义，正像在舒曼的歌曲中那样。钢琴以不协和而且凄婉的音调(参见例i)开始，并以同样的方式结束。舒曼不是在写爱情的到来，而是在写对消失的爱情的痛苦回忆。在人声的旋律中，注意那些富有表情的倚音(例ii中标有x)，它们暗示着悲伤，甚至是谱在歌词"wunderschön"(最美丽的)上的也暗示着悲伤——虽然在歌词"Herzen"(内心)上是较惯常地表示强调。从歌词"da ist"(那儿有)到"aufgefangen"(苏醒)的向上弯曲的旋律线，表现了对爱情汹涌澎湃的热情。

例 i

Slow, gentle

p

p

Im wun - der-schö-nen Mo - nat Mai, als al - le Knos - pen

sprang - en da ist in mein - em Her - zen die

Lie - be auf - ge - fang - en.

舒曼在十九世纪四十年代又写了一些歌曲，不过，那些初创作品有一种清新感和情感上的冲击力，这是他后来的作品所缺少的。从此，舒曼从歌曲走向管弦乐创作并急切尝试较大型的作品，但直到这时，他在大型作品的创作上都是失败的(他曾试写过一些交响曲，但从未完成一首)。可能克拉拉曾在这个方面轻率地鼓励过他。在1841年初他完成了一首交响曲，并在三月份由门德尔松指挥演出，获得了一定的成功。随后又写了两首交响乐作品并为克拉拉写了一个钢琴与乐队的乐章，该乐章后来成为他钢琴协奏曲的第一乐章，它的大部分是属于一种管弦乐队伴奏的钢琴作品，虽然有一些管弦乐的间奏，有时钢琴为乐队的某一乐器伴奏——例如当单簧管演奏起思绪万千的主旋律(例Ⅷ.10a)并把它引向新的发展时(例10b)。这首协奏曲的第二、第三乐章是在1845年完成的。

在管弦乐创作年之后是室内乐创作的一年。因为娶了一位音乐会钢琴家的妻子，舒曼开始感到自己生活在她的阴影之下，有时他宁可留在家中而不愿随她出外旅行。在1842年两人的一个短暂分离期间，他转向了室内乐创作。尽管在她外出时，他很少作曲(他处于一种非常压抑的状态)，但当她回来后不久他便写了三首弦乐四重奏和三首有钢琴的作品，其中那首钢琴五重奏由于其清新和热烈的浪漫情调以及它独有的活力，一直深受人们喜爱。它基本上是钢琴家—作曲家以比弦乐写法更有趣味、更有效果的钢琴写法写成的作品。

在1843年，舒曼转向了合唱音乐，他为《浮士德》的一些段落谱了曲并写了一些其他作品。他陪同克拉拉去俄罗斯作了漫长的巡回演出，在这次巡回演出中他又一次感到了压抑，而且在那个夏天经受了某种身心上的崩溃。秋天他同克拉拉迁居德累斯顿。如果迁居的目的是为了改善他的健康状况和创作生活，那么这个目的并未达到。他们在德累斯顿度过了五年。在这一时期舒曼的作品有歌曲、主调合唱曲、室内乐、儿童音乐和歌剧《格诺费娃》。虽然他已经辞去了《新音乐杂志》主编的工作，但他的表

例Ⅷ.10

a. Allegro

p espressivo

b. (cl)

演生涯并未取得任何进展。所以在1849年他被邀请担任杜塞尔多夫的音乐总监时，他肯定对此予以考虑，虽然他曾希望在德累斯顿或莱比锡获得一个职位。恰恰在莱比锡，《格诺费娃》于1850年6月进行了它的首演并获得一定的成功。不过，有意思的是最成功的一次演出并非由舒曼自己指挥。这部歌剧有很多优美的音乐，但很少有戏剧感，因此现今很少被上演。

9月，舒曼同克拉拉把家搬到了杜塞尔多夫。在那里的最初几个月，创作上硕果累累：他写了他的大提琴协奏曲(他的风格恰好适合这一乐器天然的娓娓动听的声音)，崇高的《莱茵交响曲》中有一个乐章表现了他从科隆大教堂的宏伟壮丽中所获得的灵感，他还修改了他以前的一首交响曲，成为我们已知的第四首D小调交响曲——由于它形式自由且互相联结的乐章，他曾想称之为交响幻想曲。可是他的工作职位一事进行得并不顺利，他的指挥效果平淡又意味着乐队尤其是合唱队不喜欢在他指挥下演出。在1852年至1853年期间，他虽然度过了仍有创造力的夏季并结识了一位忠诚的新朋友——一个名叫布拉姆斯的年轻人，但他的健康与精力都衰退了，他已经变得无法再继续保持杜塞尔多夫的音乐总监的职位。

在1854年初，一生都在惧怕得精神错乱病的舒曼开始出现幻觉症。2月份，他企图跳莱茵河自杀，获救后被送往精神病院。在精神病院里他又活了两年多，在一些清醒时段还能写信并稍为作曲。许多探视给他带来了刺激，而克拉拉又不被允许前来探视。他的病在1856年7月最终要了他的命。他的病曾多年影响到他的感受力，而且有可能影响到他的指挥能力，但肯定影响到他的作曲技巧——或者看起来是这样，因为他最后十二年、甚至十五年的音乐在很大程度上缺乏过去他的那种个人气质和信心。舒曼留下了很多现在不会有人会去演奏的音乐，但在另一方面又为我们留下充满浪漫

主义精神的扣人心弦的歌曲和钢琴曲。

德国和奥地利之外的浪漫主义

说德语的几个国家是早期浪漫主义音乐的故乡，十八世纪末德国的民族主义，德国的诗歌、戏剧和传奇文学(尤其是歌德的作品)，以及德国人对超自然事物的喜爱都有助于保证这一点。在意大利，我们将看到(见314页)浪漫主义采取了不同的道路。在北欧，包括英国，浪漫主义没有强烈的表现——那里没有任何伟大的浪漫派作曲家。在斯洛文尼亚诸国，浪漫主义发展缓慢，部分原因是它们在社会制度、风俗方面的落后，但一旦发展，就像我们将在第九章中看到的，它会发展得是十分有力和突出。然而，尽管德国在浪漫主义音乐中的地位显著，然而巴黎才是浪漫主义世界的首都。德国那时还不是一个统一的国家，它有一些相互竞争的首都：北面的柏林、南面的慕尼黑、东面的德累斯顿(连同附近的莱比锡)、西面的杜塞尔多夫——在奥地利还有维也纳。历史的偶然性使得法国较为统一，而且巴黎是欧洲最大的、文化最丰富的城市。巴黎的沙龙为寻求贵族的赞助提供了极好的机会，而且正是这里的沙龙吸引来了像肖邦和李斯特这样的人——以及作曲家如意大利的加斯帕罗·斯蓬蒂尼(Gaspare Spontini，1774—1851)，尤其是德国出生的贾科莫·迈耶贝尔(Giacomo Meyerbeer，1791—1864)，两位都是以巴黎为中心的豪华富丽的大歌剧传统中的头面人物。

肖 邦

浪漫主义时代早期巴黎沙龙中最伟大的大师是一位波兰人，而且从出生地和思想感上说他确实是一位波兰人。弗雷德里克·肖邦的父亲实际上是法国人，他于1787年为逃避兵役离开法国、娶了一位波兰妻子并在他们的独子1810年出生几个月后定居华沙。弗雷德里克·肖邦在键盘上富有天赋，他可以毫不费力地在钢琴上即兴演奏，而且可以用他熟悉的波兰民族音乐的节奏写作舞曲。他的一首波洛奈兹舞曲出版时，他年仅七岁。童年时，他时常在贵族家中演奏，在八岁生日前还曾参加过一次公共音乐会的演出。他在上中学的同时，随华沙音乐学院的院长学习音乐。中学毕业后又成为音乐学院的全日生，学习了音乐理论和有关作曲的三年课程。



弗雷德里克·肖邦画像细部。1838年作。作画者：E.德拉克洛瓦。

但是华沙这个城市对肖邦这样有潜质的音乐家来说地方太小太偏僻了，在他听到来访的艺术家如帕格尼尼和胡梅尔(他的优雅的钢琴风格深深地影响了他)的演奏之后，他一定意识到了这一点。1829年他访问了柏林，然后又访问了维也纳，在两地均受到了欢迎。他回波兰计划作一次广泛的巡回演出，但在一定程度上由于欧洲政局的不稳定而被数次推迟。这一时期他的一首圆舞曲(例Ⅷ.11)已经显示出他的音乐中与众不同的优雅线条和精妙和声。不过，在华沙这时他首先是以对波兰的民族曲调和节奏的处理以及在他的高雅艺术中吸收了波兰民间音乐传统而著称。

例Ⅷ.11

Moderato

dolce e legato

mf

dim.

例Ⅷ.12

Vivace assai

f

legatissimo

弗雷德里克·肖邦	生平
1810年	3月1日在华沙附近出生
1818年	在华沙第一次登台演出
1822—1827年	随华沙音乐学院院长学习音乐
1827—1829年	在华沙音乐学院学习
1829年	得到华沙贵族家族的鼓励
1830年	在维也纳受到欢呼；在德国巡回演出
1831年	在巴黎
1832年	在巴黎第一次举行音乐会后，名声确立；成为普遍推崇的教师和沙龙团体的成员；深受波兰贵族的喜爱；与第一流的作曲家、文学家和美术家们友好交往
1836年	与乔治桑相识；初次发现疾病的症兆
1837年	在英国
1838年	与乔治桑及其子女在马霍卡群岛；疾病加重；着手创作24首前奏曲
1839年	在乔治桑在诺罕的乡间避暑山庄，身体复原；完成降B小调钢琴奏鸣曲
1841—1846年	夏季都在诺罕
1847年	与乔治桑的同居结束
1848年	巴黎发生革命；去英国和苏格兰巡回演出；在伦敦举行了最后一场公共音乐会
1849年	10月17日逝世于伦敦

弗雷德里克·肖邦 作品

钢琴作品：三首奏鸣曲——C小调Op.4(1828)，降B小调Op.35(1839)，B小调Op.58(1844)；四首叙事曲——G小调Op.23(1835)，F大调Op.38(1839)，降A大调Op.47(1841)，F小调Op.52(1842)；24首前奏曲，Op.28(1839)；《幻想即兴曲》，升C小调Op.66(1835)；《船歌》，升F大调Op.60(1846)；夜曲，波洛奈兹舞曲，回旋曲，谐谑曲，练习曲，圆舞曲，变奏曲

管弦乐曲(均带有独奏钢琴)：钢琴协奏曲——No.1E小调(1830)，No.2F小调(1830)；《〈把手给我〉主题变奏曲》(1827)；《自然的行板与辉煌的大波洛奈兹舞曲》(1831)

室内乐：钢琴三重奏(1829)；大提琴奏鸣曲(1846)

歌曲

1830年秋，肖邦离开华沙到了维也纳，在维也纳停留数月，但未获得特别的成功。1831年9月他去法国侨居巴黎。在巴黎他很快受到人们的认可：他得到许多庇护人的提携，被看作是深孚众望的教师，而且由于他个人的风度犹如他的音乐一样优雅，所以他

在沙龙的世界里如鱼得水。1832年2月他举行的一次音乐会受到了热烈欢迎，但他明确表示他不希望成为职业演奏家，因为那样不仅会给他的身体增加太重的负担，而且会给他的钢琴艺术带来更多的炫耀技巧和虚饰夸张的方法。事实上，他一生中举行的公开演奏会不足三十次。在音乐鉴赏家的私人客厅里听他那精致、朦胧、细腻的演奏效果会更好。

肖邦很快被巴黎艺术界的精英们所接纳。他的音乐界朋友有柏辽兹、李斯特、迈耶贝尔和意大利歌剧作曲家贝利尼(V.Bellini),从肖邦的音乐中可以听到对贝利尼优美的声乐风格的模仿。肖邦还逐渐结识了阿尔弗雷德·德·缪塞、海涅、巴尔扎克和德拉克罗瓦等人。德拉克罗瓦还为他画了肖像。肖邦与波兰的移民社团也有广泛的交际，而且可能就是在那里认识了女伯爵黛尔菲娜·波托卡这个声名狼藉的美人。据传说他们俩是一对情人，不过令人怀疑的是，肖邦是否对女人有性方面的兴趣。

他在巴黎最初几年的作品中有大量的舞曲、练习曲、夜曲和一首叙事曲。对舞曲——非为实际舞蹈而作——肖邦通常选用圆舞曲或波兰民族舞曲形式之一玛祖卡或波洛奈兹。他的一些玛祖卡舞曲，即使从乡村迁移到了沙龙，也特别具有民间舞蹈节奏的韵味(见欣赏提示Ⅷ.C)。他的练习曲显示出如何才能从解决钢琴演奏技术难题中创作出真正的音乐方法。每一首涉及一个特定的难题，如处理穿越在与左手音符相结合

欣赏提示Ⅷ.C

肖邦：玛祖卡No.45，Op.67 No.2(1849)
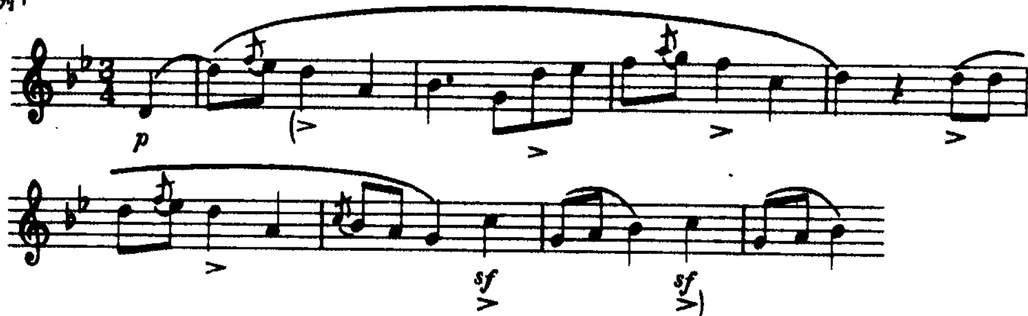
这首钢琴曲是三段体，G小调。玛祖卡是波兰乡村的一种三拍子的舞曲或歌曲，通常重音落在小节中的第二或第三拍上，有许多特点不同的节奏型。下面的例子是其中之一：它的重音变化在第二和第三拍之间，这可以从例ⅰ中看到。

第一段(1—16小节) 它由两个八小节的乐句组成(第一乐句见例ⅰ)，它的第二乐句有五小节仿照第一乐句，然后进行到一个较明确的G小调收束。

第二段(17—32小节)音乐转到了关系大调降B上。这段也有两个八小节的乐句，第一句(从它的第五小节)经由降B大调、降A大调到降G大调有一个下行的模进。第二乐句仿照同一形式进行，但接着是一个降B大调的明确收束。随后在第33—40小节由右手的没有和声的一个难以捉摸的连接经过句引向……

再现第一段(41—56小节)与第一乐段完全相同。

例ⅰ



的主拍上的重音的复杂形式(例Ⅷ.12)。这些练习曲一般都是短小的作品。他的叙事曲则较长，它们的标题源自其设想的某一叙述内容。肖邦表示：这些叙事曲与在巴黎的一位作家米奇维茨的史诗有关，虽然他没有精确或概括地表现它们两者之间的关系。在叙事曲中，肖邦使用了较广泛的主题，有时分配给每一个主题一种特殊的织体。这些主题不是贝多芬意义上的“展开”，那样将不适合它们表现的抒情性，但是它们的再现（不管是部分的还是完全的，也不管是在主调上还是在关系调上的），使得曲式的轮廓变得清晰了。对肖邦这样一位通过在钢琴上的即兴创作来构想作品的作曲家来说，这是一种很自然的方法。不仅如此，肖邦还通常在一首作品的进程中不断增加高超的技巧，以使每次再现能有更多激动人心的东西。

正是在“夜曲”中肖邦使用了最能产生美感和气氛的钢琴织体。在这里，他以爱尔兰作曲家和钢琴家约翰·费尔德(John Field,1782—1837)为样板。早期钢琴的大部分作曲家曾发挥了它技术上的辉煌效果，使它的前辈羽管键琴黯然失色。费尔德使用了新的柔和触键法。他使钢琴听起来犹如歌唱，并借助左手构成一种轻柔的织体，用踏板使重要的低声部音符持续。费尔德钢琴弹奏法的新的表情能力给肖邦(包括像弗雷德里希·维克等其他人)以深刻的印象。

肖邦通过他超人的想像力和技术，把这一新方法做了进一步的发挥。他用了很多不同的伴奏样式，而且每种样式都有自己的抒情特点。如例Ⅷ.13所示，大部分伴奏样式都在轻柔的低声部进行之上有一段如歌的、优雅细腻的旋律。

在十九世纪三十年代，肖邦生活中与音乐无关的主要事件是他与小说家乔治桑(她的真名是奥罗乐·杜班)的著名恋情。1836年当他们通过李斯特相识时，三十二岁的她已与丈夫合法地分居。乔治桑是有两部小说的作家，她的两部小说都向现存的社会习俗(特别是婚姻)提出了质疑。她长得并不美，但引人注目。在文学界，她由于自己的智慧和进步而新鲜的思想受到同行的尊敬。1838—1839年之间的冬天，肖邦陪同她及她的两个孩子离开巴黎去了西班牙的地中海岛屿马略卡岛。此行并不完全顺利。他们大部分的时间是住在帕尔马岛山上的一个废弃的女修道院中，居住条件十分原始，很潮湿，而肖邦又患有支气管炎，这一定加重了最后夺去他生命的肺结核病。他们回来后又去了乔治桑的乡村别墅，在那里她的精心护理使虚弱的肖邦恢复了健康。1839年10月他们回到巴黎，他们住得很近，但没有住在一起。从1841到1846年的每年夏天他们都去乔治桑的乡村别墅。这一段非常暧昧的恋情在1847年肖邦被卷进她的家庭纠纷时结束。这段恋情是肖邦灵感的丰富源泉，他感人至深的音乐大部分是在他与她相处的日子里完成的，他们分手之后他几乎没再写出一个音符。

失去了乔治桑的精心护理，他的健康状况又开始倒退。环境也对他不利：巴黎1848年的革命使他没有了学生，没有了生活来源。他接受了去伦敦(1837年他曾去过)的邀请，他在那里的私人音乐会上演奏，并得到优厚的待遇。他还去了曼彻斯特、苏格兰。在苏格兰，他借住在靠近爱丁堡的一个学生和崇拜者简·斯特林的家里。1848年末，他回到巴黎，但身体越来越虚弱，他的妹妹从波兰来照料他，并在他1849年10月去世时陪伴在他身边。

肖邦的几乎所有音乐都是为独奏钢琴写作的。他晚年有一首很好的大提琴奏鸣曲，一首钢琴三重奏和少量波兰歌曲。他的管弦乐作品都有独奏钢琴片断——最重要的两首是他年轻时在波兰创作的，虽然因管弦乐写法的薄弱他曾受到公正的批评。他与乔

例Ⅷ.13

Andante

espress. dolce

f

p

cresc.

治桑在一起时的作品，除了短小的玛祖卡舞圆、圆舞曲和夜曲外，还有一些较大型的作品：三首叙事曲、三首谐谑曲、几首波洛奈兹舞曲(其中对祖国的同情使他写出了一些壮丽而充满英雄气概的音乐)和两首奏鸣曲。谐谑曲中包含了肖邦一些最生动最活泼有力的音乐，节奏热烈而又欢快。他的叙事曲，把抒情性和戏剧性结合在一起，而且每首都有一个需要高超演奏技巧的高潮。他两首成熟的奏鸣曲，每首都有四个乐章，而且要求人们对什么是奏鸣曲要有新的看法：它们没有贝多芬式的统一，虽然降B小调那一首由于是以慢乐章即著名的葬礼进行曲(完成于其他乐章两年前)为基础写成的，从而获得了内在的一致性——葬礼进行曲阴沉的基调给这首乐曲的其余乐章蒙上了凄惨的阴影。后一首具有很多崇高的创意和想像，而且它的外乐章（outer movement)又显示出一种创作真正奏鸣曲的意图。肖邦首先是一位钢琴诗人，这一点尤其值得我们珍视。不过，如果低估他从优美到宏伟壮丽、从温柔的诗意到暴风雨般的激情的广泛的创作风格，那也是错误的。

李斯特

浪漫主义时代，在舒曼和肖邦之后的又一位钢琴家兼作曲家是弗朗茨·李斯特：作为作曲家不够优秀，这一点可以争论，但他是一位非常重要的音乐思想家，并且是浪漫主义音乐史上的一位关键人物。李斯特1811年出生于匈牙利，他的父亲在那里为艾兹特哈奇家族(以前海顿的庇护者)服务。他们的母语是德语而不是匈牙利语。李斯特在维也纳随车尔尼(K.Czerny)和萨列里(A.Salieri)学习音乐，并在十一岁时举行了他的首批音乐会。1823年他全家迁居巴黎，在那里他很快成名。他在伦敦首次演出时只有十二岁。到了十六岁时他已成为富有巡回演出经验的演奏名家了。他放弃了旅行而从事教学，还曾打算做神父。与此同时，他正在向巴黎的文学和艺术界靠近——他的朋友有海涅、维克多·雨果和柏辽兹。他对柏辽兹的音乐十分崇拜。与肖邦的友谊开始得较晚。1831年他听了小提琴演奏家帕格尼尼的演奏会，决心要成为钢琴方面的帕格尼尼。他把柏辽兹和其他人的作品改写成钢琴作品。他一直相信为任何音乐形式写的乐曲都可以在钢琴上演奏并能获得同样的效果。他整个一生都在做改编工作——有时他走得更远，以流行歌剧的主题写作幻想曲，这些幻想曲成为了极好的独奏音乐会节目，因为可以期望听众认出那些主题并欣赏他对那些作品的再创作。到了十九世纪三十年代，他也开始写有重要意义的原创作品。 李斯特是个有魅力的人，对女人有强烈的吸引力。1834年他遇到了伯爵夫人玛丽·达古，他们很快成了一对情人，并在第二年一起去了瑞士。李斯特在日内瓦接受了一个教学职位。后来，他们外出旅游——到巴黎后去了乔治桑的乡

弗朗茨·李斯特	生平
1811年	10月22日出生于肖普朗附近的雷丁
1821年	在维也纳随卡尔·车尔尼学习钢琴，随安东尼奥·萨列里学作曲
1822年	在维也纳举行第一次公共音乐会
1823年	巴黎：作为备受欢迎的钢琴演奏家作首次巡回演出
1826年	完成首批重要的钢琴作品
1827－1830年	与巴黎第一流的作家和艺术家接触，同柏辽兹建立友谊
1831年	帕格尼尼的小提琴演奏给他留下了深刻的印象，并决心在钢琴上与帕格尼尼进行竞争
1833年	与肖邦结下友谊；完成第一批钢琴改编作品
1835年	在日内瓦执教；与伯爵夫人玛丽·达古同居(他们生了三个子女)
1839年	承担在波恩建立贝多芬纪念碑的费用；游历全欧洲，作为钢琴炫技大师的辉煌时期开始
1844年	与伯爵夫人分手
1847年	与卡洛琳·赛恩－维特根斯坦公主的关系开始
1848－1857年	魏玛大公的音乐总监；使魏玛成为第一流的音乐中心，指挥瓦格纳的一些新管弦乐作品和歌剧(这时已与瓦格纳成为亲密的朋友)
1858年	辞去魏玛的职位
1861年	在罗马
1865年	担任低级圣职；写宗教音乐
1869－1885年	来往于罗马、魏玛和布达佩斯之间
1886年	7月31日逝世于拜罗伊特

弗朗茨·李斯特 作品

管弦乐作品：《浮士德交响曲》(1854)；《但丁交响曲》(1856)；《交响诗—塔索》(1849，修改稿1854)；"前奏曲"(1854)；《匈奴之战》(1857)；《哈姆雷特》(1858)；钢琴协奏曲—No.1，降E大调(1849)，No.2，A大调(1849)，钢琴与乐队《死之舞》(1849)
钢琴曲：《超级练习曲》(1851)；《旅行集》3集(1836)；《旅游岁月》3集(1837—1877)；《安慰曲六首》(1850)；《B小调奏鸣曲》(1853)；《梅菲斯托圆舞曲》，No.2(1881)；《匈牙利狂想曲》，叙事曲，练习曲；大量的改编作品(巴赫、贝多芬、贝利尼、柏辽兹、舒伯特、瓦格纳等)
合唱音乐：《圣母伊丽莎白轶事》(1862)；《耶稣基督》(1867)；弥撒曲、《诗篇》
歌曲　世俗合唱曲

间别墅；然后又去了意大利，在那里他从意大利艺术中找到了旺盛的创作源泉。1839年5月，玛丽·达古在罗马生下了他们的第三个孩子。李斯特举办过很多次音乐会，也写了很多钢琴曲。他的音乐大部分包含了他对一些地方的印象或对那些地方所产生的艺术上的联想，例如《瓦伦施塔特之湖》、《彼特拉克十四行诗三首》和《艾斯特庄园水的嬉戏》。这类作品中很多以拜伦、席勒、米开朗基罗及其他人的诗句作为标题。他后来把这些作品结集成题名为《旅游岁月》(Years of Pilgrimage)的一本册子。有些音乐是图解式的，如"喷泉"一曲中一些快速的、连绵的琶音使人想起汩汩流水，但其中的大部分是体现李斯特个人情感的。

随后数年是李斯特最忙碌的时期。他在1839年曾经承诺为受到缺乏经费威胁的贝多芬纪念碑捐助大笔资金，而这意味着他不得不重操巡回演奏大师的旧业。他在1839—1947年间的节目单读起来好像是一本欧洲旅游指南：他不仅在整个德国和中欧演奏，而且远及东北的圣彼得堡和莫斯科、东南的君士坦丁堡(现伊斯坦布尔)，西北的英国和苏格兰、西南的西班牙和葡萄牙。所到之处都受到盛情的接待和人们的喜爱。1844年他决定和那位伯爵夫人分手，并且在1847年与卡洛琳·赛恩－维特根斯坦公主建立起新的爱情关系。正是她说服他放弃了演奏大师的生活从而接受了早在1842年就已经授予他的魏玛大公的荣誉音乐总监的职位。大公希望重建魏玛市哥德时代的声誉。

李斯特在魏玛的几年是多产的岁月，他生活在那里，由于卡洛琳公主，他有了一个由他支配的乐队和剧院(卡洛琳因为尚未与丈夫离婚，不能正式公开出面)。他在剧院举行了数部重要歌剧的首演，最令人瞩目的是瓦格纳的《 汤豪舍》。有了乐队，他可以进行实验。不仅很多钢琴曲和歌曲，而且实际上他所有的管弦乐作品都属于这个时期的创作。管弦乐作品中包括两首钢琴协奏曲、十二首交响诗和两首标题交响曲。交响诗都是根据美术作品或文学作品构思的，例如《哈姆雷特》是受到莎士比亚的启发，《塔索》是受到歌德的一部话剧的启发，《匈奴之战》是受到一幅描写中世纪早期战役的巨大绘画的启发。交响诗的音乐更多地是表现题目所唤起的情感而不是叙述故事。一般来说，它没有任何描绘事件的意图，虽然不同的主题会代表作品题目的某个方面——例如在《哈姆雷特》中，有一个与奥菲利亚相同的主题，而且这部作品最后以一个葬礼进行曲结束。

在李斯特1854年完成的《浮士德交响曲》中，这些原则得到了进一步的发挥。它

在一次音乐会后，李斯特被女听众们奉为崇拜的偶像。1876年3月25日*Bolond Istók*所登漫画。



的第一乐章标题为“浮士德”(Faust)，第二乐章为“格丽琴”(Grechen)，第三乐章为“梅菲斯托费勒斯”(mephistopheles)——他称之为“仿照歌德为三个人物所作的风格练习曲”(three character studies after Goethe)。但是不仅如此，因为对各个主题的处理以及它们之间联系的方式都与浮士德的故事环环相扣，所以在它最纯朴自然的地方，浮士德的一些主题和格丽琴的一些主题便交融在了一起，而浮士德的一些主题也在梅菲斯托费勒斯乐章中被嘲弄地模仿。这种瓦格纳常用的类似柏辽兹在《幻想交响曲》(见305—308页)中使用过的作曲技法，能够使乐曲表现人物的发展甚或适度地叙说故事。例Ⅷ.14在一定程度上说明了这一点。例14a是第一乐章中与浮士德相联系的一个主要动机第一次出现时的形式。例14b、14c和14d是它在第一乐章中的其他形式，14e是

例Ⅷ.14

a. 非常缓慢地
（双簧管）

b. 柔情地
（单簧管、圆号）*mf*
p

c. 中速
（弦乐）*ff*

d. 激动不安地，强有力地
（铜管乐器） （弦乐）
ff

e. 行板
（小提琴、长笛、双簧管）
pp

活泼的快速
f. （第二小提琴）
p （大管）
（圆号） *mf*
（第一小提琴）

g.
（大提琴）

它在“格丽琴”乐章中的更加抒情、更加含情脉脉的形式，14f 和 14g 是它在“梅菲斯托费勒斯”乐章中模仿嘲弄的形式。浮士德的其他主题都属于这种变形方式。

尽管李斯特并不把这看作是惟一的有着音乐以外含义的戏剧性手法，但他在1852—1853年创作并题献给舒曼的最伟大的钢琴作品B小调奏鸣曲仍然使用了类似的方法：它的连续演奏的三个乐章大部分源于一个单一的正主题及其衍生物，所以这首奏鸣曲在它很长的时间跨度内具有很强的统一性。这一技法基本上与舒伯特在《“流浪者”幻想曲》中使用过的技法相似，不过是在运用上更显巧妙和老练而已。

十九世纪五十年代末，李斯特的处境变得更为困难，部分是由于新大公对音乐兴趣有限，部分是由于卡洛琳公主，部分是由于李斯特进步的音乐趣味得不到宫廷的回应——特别是他支持了政治上失宠的瓦格纳。李斯特在1858年辞去了职务，并在三年后离开魏玛去了罗马，在那里，他对卡洛琳公主能够获准与其丈夫离婚的希望破灭了。

不过罗马仍是此后九年他活动的基地。他想当神父的想法又回来了，并在罗马天主教堂担任了一个低级圣职(虽然实际上从未成为神父)。难怪这一时期他的作品反映了他对宗教日益增长的兴趣——清唱剧、弥撒配曲和经文歌都是他十九世纪六十年代和七十年代的作品。他不仅在罗马而且在魏玛和布达佩斯教钢琴。因为瓦格纳与他女儿的私情(她已是钢琴家和音乐指挥汉斯 · 冯 · 比洛的妻子)，李斯特与瓦格纳疏远了一段时间，但是在1883年瓦格纳死前不久，他们又和好并在威尼斯聚在了一起。他继续旅行直到终年；1886年春他到达伦敦，在那里演出了他的清唱剧《圣母伊丽莎白轶事》，并受到女王维多利亚的接见。这年夏天他在拜罗伊特观看了瓦格纳的歌剧，但就在这年7月的最后一天他在这里去世。

李斯特是一个不可思议的混合体：一个想当神父而天性中又有几分残酷并因无数风流韵事而声名狼藉的人，一位具有非凡的、崇高的创意而同样又能创造廉价效果的作曲家，一位以高超技艺为生的演奏家，同时又是一位具有新思想的锐利、大胆的音乐思想家。他把他的新思想中的某些东西贯彻在他的主题变形的想法中，并引人注目地贯彻在他最后那些阴沉、苦涩的钢琴作品的富有想像力的和声之中。即使最终他对音乐艺术的贡献比他实际创作的音乐更有意义，他仍然是浪漫派之中最有吸引力的作曲家之一。

柏辽兹

在早期浪漫派大师中，孤独的法国人埃克托·柏辽兹(Hector Berlioz)站在稍远处。他没有学过钢琴，也不是钢琴小品的供应者，但他是一位思想敏锐、宏大而有惊人戏剧感的人。

柏辽兹1803年出生于离里昂不远的一个地方。他父亲期望子从父业进入医师行业。但是演奏长笛和吉他并曾在幼年匆匆写下一些乐曲——一家巴黎出版商甚至为他出版了他送去的一首歌曲的埃克托却一心想从事音乐事业。1821年他在巴黎入了医科学校，可是他发现人体解剖和手术使他感到十分厌恶(多少年后，他在写回忆录时还竭力强调了他这种痛切的厌恶)。更合他胃口的是看歌剧演出，特别是格鲁克的歌剧，他对格鲁克的音乐非常挚爱。他半心半意地继续学习医学直到1824年，但同时还在作曲家勒絮尔门下学习作曲并写了一部歌曲、一首弥撒曲和一些其他作品。那首弥撒曲，在一次尝试上演失败(这更加强了他父亲反对他从事音乐生涯)之后演出了。勒絮尔鼓励他走音乐的道路。他如此做了。这时，他父母给他经济上的支持不大，所以他以写作、歌唱、教学和其他任何他可以做到的事情来维持生活。1826年他进入了巴黎音乐学院，这时他能以作曲家的身份说话了——这一时期留传下来的作品有一首序曲(《威弗利》，根据司各特的诗谱曲)和一部歌剧的一部分。

在1827年，他去剧场听了用英语演出的《哈姆雷特》(他并不懂英语)，他被该剧深深打动——莎士比亚将影响他一生——更打动他的是扮演奥菲利亚的女演员哈丽特 · 史密森，他对她产生了强烈浪漫的激情。他不懈地追求她，也正是他这份对她不能控制的爱情促使他创作了他第一首伟大的作品《幻想交响曲》(Symphonie fantastique)。实际上，他与一位活泼的年轻钢琴教师卡米勒 · 莫克更为亲密甚至于要结婚的恋情为他对哈丽特 · 史密森的激情——他需要这份激情来创作这首交响曲——提供了前景。虽然柏辽兹崇拜贝多芬，把他当作典范，但这首乐曲中很少有贝多芬的影子，它有五个乐章，而且都是根据作者的生活片断构成的。

埃克托·柏辽兹	生平
1803 年	12 月 11 日出生于伊泽尔的拉科托－圣安德烈
1821—1824 年	在巴黎学习医学；随让·勒絮尔学习作曲
1826 年	入巴黎音乐学院；创作了首批有价值的作品
1827 年	在巴黎观看了《哈姆雷特》的演出，并对莎士比亚和演奥菲利亚的女演员哈丽特·史密森产生了热情
1830 年	完成《幻想交响曲》
1831 年	在音乐学院获罗马大奖后到罗马
1833 年	与哈丽特·史密森结婚
1834—1840 年	伟大作品的创作期，包括《安魂曲》、《罗密欧与朱丽叶》、《夜曲》等；活跃的音乐报刊撰稿人
1841 年	在法国开始失去人们的喜爱
1842 年	作为指挥首次在欧洲巡回演出
1844 年	与哈丽特·史密森离婚；在欧洲开始增加举行音乐会的数量，并开始文学活动
1846 年	《浮士德的惩罚》在巴黎上演，不受欢迎
1848 年	又一次欧洲巡回演出时期开始，并较少致力于作曲
1852 年	与李斯特一同在魏玛，李斯特举行了柏辽兹周音乐会
1854 年	与玛丽·雷西奥结婚
1856—1858 年	从事《特洛伊人》的创作
1863 年	在巴黎上演《特洛伊人》第二部分，获得有限成功；
1862 年	完成《比阿特丽斯和本尼迪克》
1864 年	健康恶化
1869 年	3 月 8 日逝世于巴黎

埃克托·柏辽兹 作品

歌剧：《本韦努托·切利尼》(1838)，《特洛伊人》，(1858)，《比阿特丽斯与本尼迪克》(1862)

管弦乐：交响曲——《幻想交响曲》(1830)；《哈罗尔德在意大利》(1834)，《罗密欧与朱丽叶》(1839)；《葬礼与凯旋交响曲》(1840)；《威弗利序曲》(1828)；《李尔王》(1831)；《罗马狂欢节》(1844)

宗教合唱曲：《纪念亡灵大弥撒曲》(又名《安魂曲》1837)；《感恩赞》(1849)；《基督的童年》(1854)；经文歌
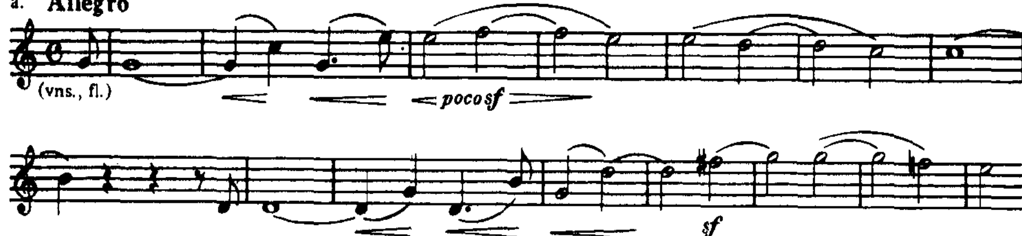
世俗合唱曲：《莱利奥》(1832)；《浮士德的惩罚》(1846)
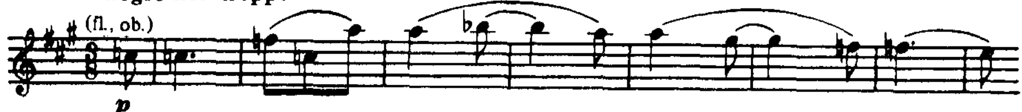
声乐曲(独唱与乐队)：《克娄巴特拉之死》(1829)；《夏夜》(1841)
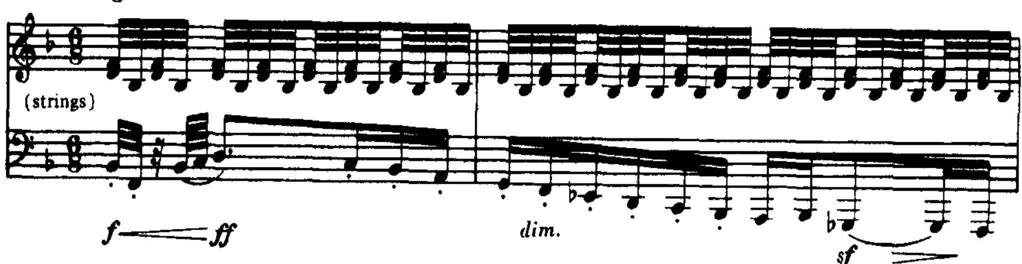
这首交响曲描绘了一位音乐家在爱情的绝望中吸食鸦片并处于昏迷多梦状态的情景。首先(第一乐章："幻想、热情")是回忆遇到梦中情人之前的空虚——一个缓慢的引
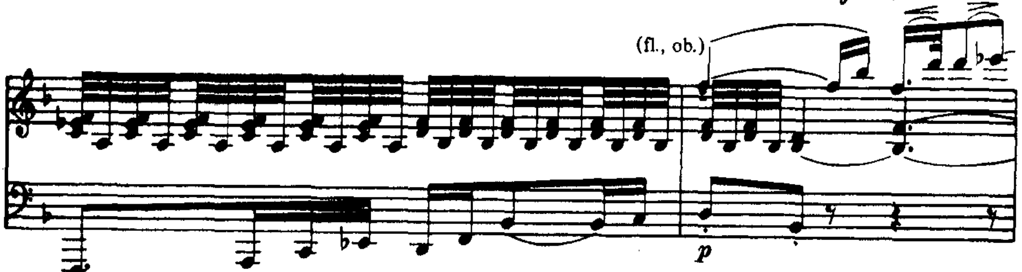
子，充满激情但茫然而随心所欲，一些高潮都逐渐化为乌有——然后是回忆她在他心中激起的强烈爱情。一个固定乐思作为反复再现的主题代表着他所爱的人。例Ⅷ.15a列出了它的一个简单形式，这个形式充当了一个奏鸣曲式乐章的第一主题。第二乐章，他是在一个舞会上，从容优雅，但后来变得兴奋紧张——这一乐章配器十分精细优美，只有高音木管组、圆号组、弦乐组和两架竖琴。但是音乐意想不到地突然转调，出现了他
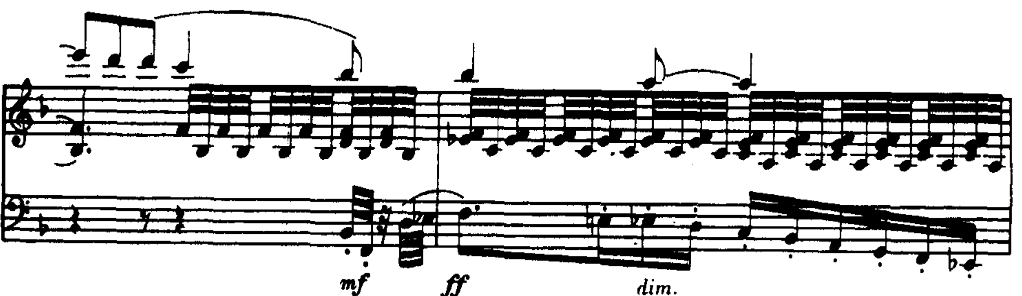
例Ⅷ.15

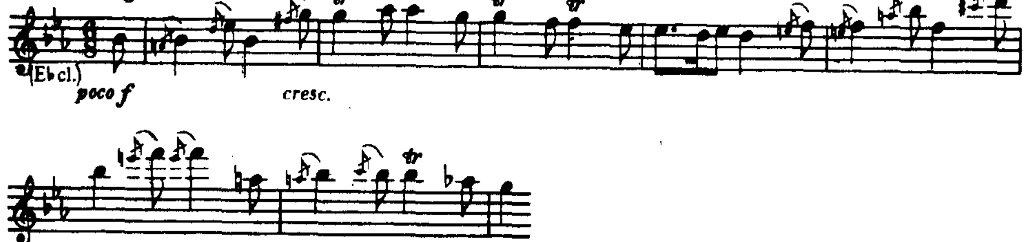












的情人(例 15b)，其主题被变形以适应舞曲的节奏。当舞会结束时，她又在远处出现。第三乐章呈现的是乡村景象——比贝多芬的《田园交响曲》处理得更为实际，有牧羊人的笛声、鸟鸣声和昏昏欲睡的无精打采。接着音乐开始骚动不安，又听到了情人的主题(例 15c)，最后听到了远处的雷声。大自然的景象象征着这一紧张不安。第四和第五乐章召唤来浪漫偏爱的死亡与超自然。作曲家梦见他杀死了他的情人，并正被押赴断头台(这一令人难堪的情况在吵闹的铜管乐器、短号及沙哑的低音长号声中显得更加突出)，在断头台的铡刀下落时，又听到了情人的主题。接着是女巫们的子夜集会，他的情人也参与其中，她的主题被丑化，怪声怪气地出现在高音单簧管上(例 15d)。钟声响起“最后审判日歌”(Dies irae)，听到了骷髅骨架的卡塔声(小提琴手用弓根的木制部分击弦)，于是一切走向了匆忙的结束。

在这首《幻想交响曲》首演前不久，柏辽兹已被授予罗马大奖，一项资助音乐学院学生去罗马留学的奖金(他曾入围四次，前一年因为他的作品被认为太新奇而失败，所以他写了一首肯定会受评委喜爱的传统风格的作品)。在首演之后，他去了罗马。但在那里他安不下心来，特别是因为听不到卡米勒的任何消息(他与卡米勒已订婚)而几乎要返回巴黎，接着他听说卡米勒将与另外一个男人结婚，他盛怒之下决定动身去杀她、她的未婚夫和她的母亲，然后自杀——但他后来又改变了主意并返回了罗马。这激发了他去创作一部《幻想交响曲》的续集，题名为《莱利奥》或《回到生活》。这部作品和一首歌曲是他在意大利的十五个月中仅有的创作。在这段期间，他把主要精力集中在吸收周围的艺术营养而不是放在创作上。

1832 年后半年他回到巴黎，并马上举行了音乐会演出《幻想交响曲》和新创作的续集。他安排哈丽特 · 史密森来听音乐会，会后他们被相互引见。她几乎无法不被这位把对她的激情倾注在这首乐曲中的作曲家的感动。不久她便对此作出了回应——与朋友们和双方家庭的明智劝告相反——于第二年的秋天他们结婚了。他们在一段时间里生活得很幸福，但大约到了 1840 年，两人感情上疏远了。然而与此同时，柏辽兹既忙于作曲，又忙于为报刊写文章以维持生计。他是巴黎期刊界一位才华横溢、机智幽默、有见解有文采的撰稿者。有几首重要的作品属于这一时期：受帕格尼尼委托，根据拜伦的史诗《恰尔德 · 哈罗尔德》所写的交响曲《哈罗尔德在意大利》，其中有一个为帕格尼尼写的中提琴独奏声部(1834)；歌剧《本韦努托 · 切利尼》，配器虽不协调但非常新颖，作品充满了生气勃勃的乐思，常规的乐队和歌唱演员几乎不能应付，最初剧院拒绝上演，1838 年它终于在巴黎的主要歌剧院——巴黎歌剧院被演出，但上演了仅仅三场之后便被撤了下来；还有受政府委托为在伤残者大教堂演出所写的《纪念亡灵大弥撒曲》(Grande Messe des Morts，或称《安魂弥撒曲》)。

《纪念亡灵大弥撒曲》规模巨大，大革命时期的法国鼓励举行大型的音乐活动以引起广大的普通听众的兴趣。这首大弥撒曲要求十六个定音鼓和十六个铜管乐队分别置于教堂的四角，以便在表现最后的小号声的乐章中听众能够听到来自从四面八方的音响，音响有时是交替出现的，有时是一起出现的。不过这部作品并非主要是噪杂的音响，在某些方面，它是庄严而肃穆的，织体透明，对位朴素，而且在“奉献经”(舒曼对它印象极深)中合唱队只用两个音符齐唱，而乐队则织起越来越复杂的对位网。“圣哉经”以其小提琴与长笛的高亢、缥缈的写法成为另一引人入胜的乐章。

这部作品于 1837 年上演，第二年他的《本韦努托 · 切利尼》在巴黎歌剧院上演遭

到失败——但他从其中提炼出他最优秀的音乐会作品之一《罗马狂欢节》(见欣赏提示Ⅷ.D)。另一部受政府委托，为纪念1830年革命十周年而写的《葬礼与凯旋交响曲》(Grande symphonie funébre et triomphale)，体现了柏辽兹典礼音乐方面的情况。这部作品不是他最好的音乐，但它庄严、威武的音调和长号独奏的“悼词”(“oration”)在他的全部作品中独树一帜。在这两部作品之间，他还根据罗密欧与朱丽叶的故事写了一首《戏剧交响曲》。莎士比亚的戏剧一直强烈地感动着他，特别是由于它与哈丽特·史密森有联系。为了把它处理成一首合唱交响曲，他从剧中选取了许多关键的场景，有时为剧词谱曲，有时用器乐描写。其“女王玛布”谐谑曲中的仙女们比门德尔松作品中的仙女步伐更轻盈敏捷，其织体犹如薄纱中最细的丝。从艺术统一的角度来看，这首作品是否成功或许尚有疑问，但它的很多优美之处巧妙地营造了该剧的气氛。该剧于1839年首演时，听众中有年轻的理夏德·瓦格纳。这一作品及其背后的理想给瓦格纳留下了

欣赏提示Ⅷ.D

柏辽兹：序曲《罗马狂欢节》(1843)

二支长笛(或一支长笛、一支短笛)，二支双簧管(或一支双簧管、一支英国管)，二支单簧管，二支大管，四支圆号，二支小号，二支短号，三支长号

定音鼓，钹，三角铁，铃鼓

第一、第二小提琴，中提琴，大提琴，倍大提琴

很快的快板—柔板—活泼的快板，A大调

这首序曲是一个带有慢引子的单一乐章，不过在慢引子前还有一个快引子———个用来定下基调的短小乐段(18小节)。这个快引子是主调A大调，引子的主体(19—77小节)以C大调开始，有一段英国管的独奏(例i)，先由中提琴接过来(用E大调)，然后由中提琴和大提琴接过来，一个四分音符之后，小提琴随着进入(现在转为A大调)，伴随铜管乐器的有节奏的伴奏。不久，在木管乐器上听到突然下行的音阶，预示着序曲主体部分的到来——这是一种非正统的曲式，类似奏鸣曲式，带有一个反复的呈示部，和一个略去与第一主题呼应的缩略的再现部。
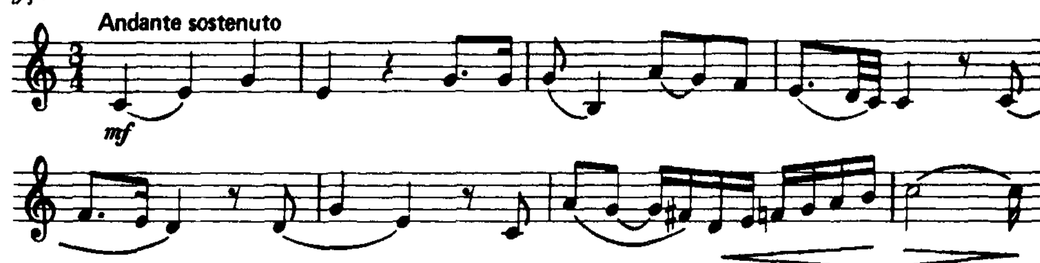
呈示部(78—158，168—255小节)　活泼的第一主题，连同一个快速而不甚连续的乐句(例iii)出现在加弱音器的小提琴上(例ii)。铜管乐器上快速反复的音符带来了E大调的第二主题(例iv)：听众对这一主题已经熟悉，它就是该序曲开头的音乐。在一个简短的以例iv为基础的连接句之后，这一呈示部反复一次，其他完全相同，只是它的配器更加精致而且沿例ii的各个转调不同而已。

展开部(第256—343小节)　开始是响亮、喧闹的全奏(注意小提琴响亮的、不断的重复E音)。为了一个较平静的乐段，音乐转入了F大调，这一段中先由大管后由长号奏出例i(即引子中英国管主题)的一个变体，同时小提琴组保持着快板的节奏旋转前进。这里有一个很长的渐强，在渐强中音乐回到了它的主调A大调。
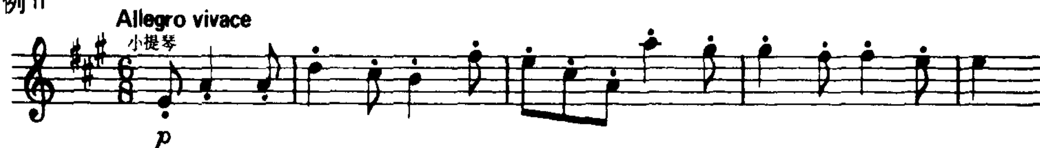
再现部(344—355小节)　仅仅是例iv在主调上的一次陈述。

结尾(356—446小节)　在低音弦乐器上以一段建立在例iv基础上的戏谑性的赋格开始。在长号上又听到例i，先从降E大调开始，很快回到A大调。然后整个乐队对例iii做了一些相互问答，继之而来的是出现了拍子由6/8变作2/4的一些奇妙的瞬间，然后在明亮的铜管乐器和活泼有力的弦乐声中达到了辉煌的高潮。
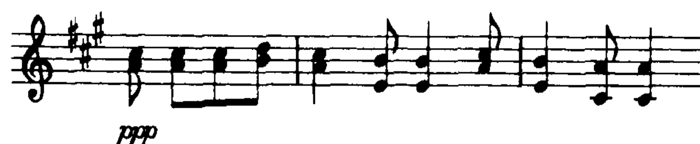
例 i
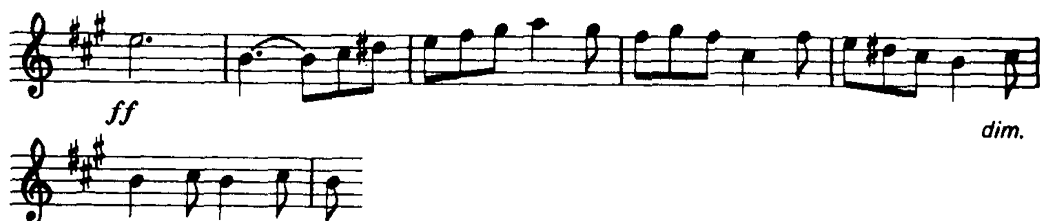


例 ii



例 iii



例 iv



深刻的印象。

在过去这些年中，柏辽兹写了许多音乐会序曲，大部分都是辉煌灿烂、给人印象深刻的管弦乐作品，它们通常是从文学作品中得到灵感，例如莎士比亚的《李尔王》。部分是由于这些作品，他的名声开始远扬。到了十九世纪四十年代初，他自己也想去国外旅行，当与哈丽特的婚姻关系出现紧张时他尤其要如此。他在巴黎音乐生活中的地位虽然得到了公认，但他仍然对法国首都保守的音乐团体感到愤愤然。于是在1842年他开始了在整个欧洲举行音乐会的一系列旅行，这次旅行他携带着一位已成为他的情人的歌唱家玛丽·雷西奥。他和哈丽特后来在1842年离婚并在十年后与玛丽结婚。他与玛丽结婚时哈丽特已死。玛丽在他的音乐会上演唱，而他为她的演唱给六首《夏夜》(Nuits d'été)中的歌曲配器。《夏夜》是一组他在十九世纪三十年代创作的精美细腻的钢琴伴奏歌曲。

柏辽兹初期的巡回音乐会是在德国、比利时和法国的一些省份，后来远赴俄罗斯并数次去伦敦。他发现自己在国外比在国内更受人赞赏。他已成为名人，而且他的新思想受到了在巴黎从未受到的欢迎。这一点在1846年发展到极点。在前两年中，他已根据歌德的《浮士德 》完成了一部重要作品：一个称作《浮士德的惩罚》(La damnation de Faust)的“激动人心的传说”。这首作品使用了合唱队、独唱者和管弦乐队，融进了他在十九世纪二十年代所写的“《浮士德》中的八个场景”中的一些音乐。虽然它一直在舞台上演出，但它是一部真正的音乐厅作品。当1846年上演这部作品时，听众对
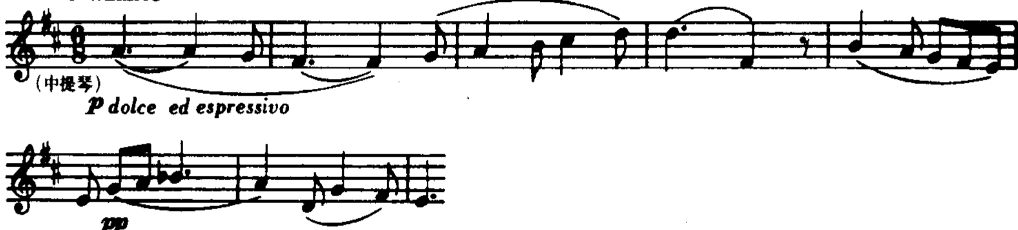


《1846年的一场音乐会》。卡耶坦仿盖格尔雕版画，根据格兰维尔对柏辽兹指挥乐队的看法创作。格兰维尔认为柏辽兹的指挥炫耀夸张，有庞大的令听众震耳欲聋的乐队。这种看法很流行。

他这一最新颖、最壮观的创作的冷淡使他感到伤心。

柏辽兹处理《浮士德》的方法与他过去处理《罗密欧与朱丽叶》的颇为相似，他从歌德的原作中选取一些特别感动他的场景作为音乐加工的素材，同时保存了主要的戏剧设计。第一部分——仅因柏辽兹要纳入一首流行的匈牙利民族进行曲(他在匈牙利时曾写了这部作品的某些部分)——是在匈牙利谱写的。第二部分描述浮士德和梅菲斯托费勒斯，有许多饮酒及士兵与学生的场景和一场轻盈优美的少女舞蹈。第三部分以玛格丽特(Marguerite,德语Gretchen的法语名字)为中心。最后部分以浮士德被送入地狱作为高潮。

同很多浪漫派作曲家一样，柏辽兹从浮士德的故事中获取的灵感激发他写作了一些最优秀、最有特点的音乐。此曲开头的主题(例Ⅷ.16a)所表达的难以言状的渴望及其和声、节奏的奇异内涵，典型地代表了柏辽兹的风格。十八世纪和十九世纪的大部分旋律都含有有节奏的和声运动，都须服从某些惯例(换句话说，旋律是在某种标准的和声类型之内构思的)。柏辽兹却常常不是这样。这与法语及其灵活的节奏结构对他所产生的影响有关，但更深的原因是柏辽兹从来没有弹奏过钢琴，也从未熟悉钢琴初学者在和钢琴演奏者所获得的和声训诫。他是在心里探索，而且显示出有舒曼和肖邦等人作品不曾存在的各种自由，正如《浮士德》中的另一旋律——孤独的玛格丽特对浮

例Ⅷ.16



b. Andante

玛格丽特

D'a - mour l'arden - te flam - me Con - su - me mes beaux jours. Ah! la

(弦乐)

paix de mon â - me A donc fui pour tou-jours, A donc fui pour tou-jours.

歌词大意：爱情的火焰耗尽了我美好的日子。啊！我内心的平静一去不复返了。

士德的渴望被唤起时所唱的浪漫曲即有着许多令人挥之不去并出人意料的笔触(例16b)。

这些充满诗意的旋律代表了这部作品的一个方面，另外的一些方面可以从令人兴奋的进行曲、闪亮的合唱与热情洋溢的歌曲中看到，可以从为窈窕少女和鬼火所写的优美、灵巧的音乐以及为最后一些场景所写的极不寻常的音乐中看到。在这里，梅菲斯托费勒斯带着浮士德乘车奔向深渊：我们听到不断的马蹄声、农民咏唱祈祷文的声音、魔鬼的哀嚎和尖叫声；当音乐跨入地狱之境，随着力量的不断增强出现了地狱的场景，一支合唱队以适合地狱居民的虚构语言演唱——虽然最后玛格丽特在高音木管乐器、竖琴和小提琴声中升入天堂。柏辽兹是一位配器大师(他写过一部关于这一课题的被奉为是十九世纪范本的著作)，而《浮士德》则显示了他最新颖、最富效果的配器法。《浮士德》也说明他是最重要的浪漫派作曲家，他的音乐中充满了大自然的意象、恐怖与超自然、死亡与赎罪、既有理想又有肉欲的爱情。

1848年的欧洲(包括巴黎)由于革命而动荡不安。这年，柏辽兹正在伦敦，一方面指挥歌剧演出——虽然歌剧团遇到了麻烦，而且他也得不到报酬——一方面通过举行他自己作品的音乐会以树立自己的形象。1852年他到了魏玛，李斯特在魏玛上演了柏辽兹的《本韦努托·切利尼》的一个修改本并举行了柏辽兹音乐周。这两位作曲家互

相把浮士德题材的作品题献给对方。第二年《本韦努托·切利尼》在伦敦的上演遭到失败，不过柏辽兹对指挥贝多芬的《合唱交响曲》和认识了瓦格纳感到满足。1854年演出了两部非常不同的(除了非常规的以外)宗教性质的作品：他的《感恩赞》是一部《纪念亡灵大弥撒曲》风格的典礼用作品，效果非常宏伟(其中一些效果源于使用了六百人的童声唱诗班，这一想法来自他在伦敦圣保罗大教堂听到大型童声合唱时获得的体验)；另一部是优雅、迷人的清唱剧《基督的童年》。

随着年龄的增长，他的旅行减少了。他继续从事有关音乐的写作——除了音乐批评和教科书外，还撰写了回忆录、游记和轶事。歌剧对他来说仍然是重要的，由于他对格鲁克的崇拜，歌剧是一个他从未征服的，然而又是不可缺少的世界。他晚年写了两部歌剧，一部是根据莎士比亚的《无事生非》所写的《比阿特丽斯与本尼狄克》(B'eatrice et Bénédict)，用他自己的话说是“用针尖写成的随想曲”。另一部是根据罗马时代诗人维吉尔的史诗所写的《特洛伊人》。维吉尔的重要性对他来说仅次于莎士比亚。这部歌剧命运多舛。他在1856—1858年间为巴黎抒情剧院写了它(他1859年在该院指挥了著名的格鲁克的《奥尔菲斯》的重新上演)，但这家剧院却拒绝上演，后来巴黎歌剧院接受了它，但接着歌剧院也改变了主意，它又被送回抒情剧院。这部歌剧被认为太长，于是只上演了最后三幕(“特洛伊人在迦太基”)，前一部分(“特洛伊的陷落”)则在柏辽兹有生之年从未被搬上舞台。令人吃惊的是，1879年这两部分同时被两个音乐厅分别演出，然后在1890年连续上演数个夜晚。但是这部作品直到1957年才得以完整地在伦敦上演。

《特洛伊人》就它的古典、庄严和它不可避免的悲剧性来说是格鲁克式的歌剧，就它大歌剧的壮观景象连同表现民族命运(在民族命运的背景下，个人的爱与恐惧被鲜明地刻划出来)的群众场面来说，它是迈耶贝尔式的歌剧。我们看到女预言家卡桑德拉警告特洛伊人不要把木马拉进城，但无人相信她的话；然后我们看到特洛伊城的被劫掠和妇女们的悲歌。在第二部分，特洛伊王子埃涅阿斯来到了迦太基，并在柏辽兹的具有浓烈爱情气氛的音乐中与迦太基的女王坠入情网——后来他们分了手，因为埃涅阿斯受诸神之命要去意大利，他在那里建立了后来成为罗马的城市。这部浓缩柏辽兹一生各种创造性思路的伟大作品，体现了他最有意义的某些思想并把它们展现在一块巨大的画布上。然而具有悲剧性嘲弄意味的是，这部歌剧在他生前没有得到上演。

在十九世纪六十年代，柏辽兹患上了内脏疾病，并由于多位家人故去而感到非常压抑——哈丽特死于1854年，玛丽死于1862年。在这个时期，他又与一位已经上了年纪的寡妇结下不寻常的友谊，柏辽兹从十二岁起便一直迷恋着她。他对自己向往目标的浪漫追求，在某种意义上说都得到了满足。1866—1867年间，他做了最后几次旅行——去了维也纳和俄罗斯(对他来说太辛苦了)。他回到家时已经十分衰弱，终于1869年去世。这位浪漫派的最大的幻想家在方法和目标上扩大了音乐的表现力。在这些方面，没有人比他做得更多。

柏辽兹之后的法国

在我们转向非常不同的意大利音乐世界从而转向主导十九世纪上半叶的三位伟大人物之前，我们不妨先注视一下柏辽兹之后的一代法国浪漫派作曲家。除了塞扎尔·弗朗克(César Franck，1822—1890，出生于现在的比利时)以外，没有人在器乐方面十分出名：弗朗克写了一些李斯特式的交响诗、一首优秀的D小调交响曲、钢琴曲和

管风琴曲。他自己演奏管风琴。夏尔·古诺(Charles Gounod,1818—1893)，开始也是一位管风琴家和教堂乐师，他主要成名于歌剧。他的歌剧中最有名的是根据《浮士德》所写的一部。由于把歌德的内容深刻的作品处理成一个让人流泪的故事的主题，这部作品可能受到批评，但它的抒情的表现形式和它的戏剧效果使它在数年之后成为最受人们喜爱的歌剧。它最终被乔治·比捷的《卡门》所代替。《卡门》在1875年上演(就在比捷三十六岁去世前)时遭到失败，但由于它强有力的情感描写(特别是描写嫉妒和女性的性要求)，绚丽多彩、富于变化的配器及它的西班牙气氛，很快被认为是一部杰作。在处理激情方面，它给抒情舞台带来了新的现实主义。

这一时期法国歌剧乐坛上另一个突出人物是亚克·奥芬巴赫(Jacques Offenbach，1819—1890)，他生于德国犹太家庭，来到巴黎后因为没有人上演他的歌剧，他便组织了自己的歌剧团“巴黎喜歌剧团”(Bouffes Parisiens)。他上演短小的轻歌剧，嘲讽道德上不检点、矫揉造作的巴黎社会。他把他的辛辣尖刻的幽默和对荒谬的敏感(例如在他的《地狱中的奥尔菲斯》中让希腊女神们跳康康舞）运用到他活泼的旋律和调皮的和声之中，这使他获得了成功。他也写过一部严肃的歌剧《霍夫曼的故事》(他去世时还未完成)。

为适应不同国家和城市的需要，奥芬巴赫的轻歌剧风格被各地作曲家广泛地仿效。他最有名的追随者是维也纳的圆舞曲作家小约翰·施特劳斯(1825—1899)，他稍稍弱化了轻歌剧辛辣的幽默感，使内容和音乐风格具有浪漫色彩以满足维也纳人的口味。他最著名的轻歌剧是《蝙蝠》(Die Fledermaus,1874)。这一时期，英国最重要的人物是阿瑟·萨利文(Arthur Sullivan,1842—1900)，他与W.S.吉尔伯特［W.S.Gilbert，英国诗人、剧作家(1836—1916)——译注］联合创作了对英语听众具有牢固、持久吸引力的一批轻歌剧。轻歌剧的传统也传到了美国，但最终以颇为不同的音乐喜剧(或简称“音乐剧”)的形式出现。

意大利

19世纪的意大利音乐史基本上是歌剧史，而意大利的歌剧史基本是四个人的音乐史：在这个世纪初是罗西尼(Rossini)；在浪漫主义年代的初期即19世纪30年代到40年代，是贝利尼(Bellini)和多尼采蒂(Donizetti)；此后是威尔迪(Verdi)。

罗西尼

焦阿基诺·罗西尼的一生是一个惊人的成功者的故事，不过也有一些暗淡的地方。他在1792年闰年日出生于亚得里亚海岸边的佩萨罗。他的音乐学习主要是在博洛尼亚大学完成的，这所大学的音乐教育和其他学科教育同样著名。1810年，他以其独幕喜歌剧在威尼斯初次露面，这是他作为歌剧作曲家的开始。两年后，一部同样的作品使他的名字传遍了半个意大利。接着他获得了在意大利最著名的米兰斯卡拉歌剧院上演作品的荣誉。在该院他成功地上演了他的大型歌剧《试金石》(La pietra del paragone)，回到威尼斯后又写了两部歌剧。由此到1813年初的十六个月当中，他一共写了七部歌剧。

在数周内他完成了他的第一部正歌剧《坦克雷迪》(Tancredi)。活泼的喜剧因素和温情脉脉为更加抒情和戏剧化的风格所代替。此后罗西尼从事着两种歌剧的创作。接下来所写的是一出有多处荒涎无稽情节的喜歌剧《意大利少女在阿尔及尔》：一位意大

焦阿基诺·罗西尼　　作品
1792年生于佩萨罗，1868年死于帕西

歌剧：《坦克雷迪》(1813)，《意大利少女在阿尔及尔》(1813)，《塞维利亚的理发师》(1816)，《灰姑娘》(1817)，《塞密拉米德》(1823)，《奥里伯爵》(1828)，《威廉·退尔》(1829)
宗教合唱音乐：《庄严小弥撒曲》(1864)；《圣母悼歌》(1841)；弥撒曲
世俗声乐：《音乐晚会》(1835)；康塔塔，合唱曲
室内乐：弦乐四重奏

利少女在阿尔及尔遭遇海难，当地的总督对劫后余生的她起了非分之想，为了逃脱总督的魔掌，她与她的情人设法让总督参加了他们虚构的帮会，并在入会典礼上把总督及其随从灌得酩酊大醉，然后双双逃走。剧中有为情人们写作的一些动人的歌曲，但重点还是被坚定地放在快速的诙谐歌曲和乱哄哄的重唱上。在1813—1814年里，他还写了另外四部歌剧。

除了最重要的南方中心城市那不勒斯以外，整个意大利这时都拜倒在罗西尼的脚下。1815年秋，他为那不勒斯最著名的歌剧院圣卡洛歌剧院写了一部以英国女王伊丽莎白的故事为基础的歌剧。但是在采取进一步的行动以使这部歌剧获得成功之前，他有一段时间在罗马，并在那里取得了影响深远的成果。首先，他为一家剧院写了一部“半严肃”的歌剧。在该剧还在准备阶段的时候，他与这家剧院的竞争对手约定，根据过去就已获得成功的故事即《塞维利亚的理发师》为剧院创作一部歌剧。这个故事中的人物是原剧作者博马舍创造的，与莫扎特《费加罗》中的人物相同。帕伊谢罗早在1784年就为这个故事谱写过音乐。罗西尼选择这个故事是冒失败风险的，但他成功了：不仅对1816年的罗马听众——事实上他们并不十分喜欢它——而且对后代来说都是成功的作品。除它之外，过去还没有任何其他的喜歌剧受到如此喜爱并得到如此之多的演出。贝多芬曾称赞过它，威尔迪也称赞过它。它的音乐自始至终闪耀着光彩。该剧的序曲实际上是用了罗西尼以前写的一部歌剧的音乐，因为罗西尼必须很快完成任务。不过，这一序曲诙谐欢乐的气氛，使它与这部歌剧吻合得天衣无缝。剧情中有许多人们熟悉的成分——要娶自己所监护的姑娘的老头、原来是一位贵族的热情的“学生”情人、滑稽的牧师兼音乐教师、尤其是设法最终得到自己满意的男人的炽热机灵的少女。罗西尼为这组人物谱配了音乐，这些音乐不仅令我们大笑，如开朗的“急嘴歌”(“patter song”)，歌中的音节像连珠炮般地发出，或如第一幕的终曲“呆若木鸡”(Freddo ed immobile)，所有人都站在那里一边唱，一边吓得呆若木鸡——而且还以优美温柔的情感(例如伯爵阿尔马维瓦的小夜曲)或对人物的鲜明刻画(罗西娜的歌曲如此巧妙地暗示了她要达到自己目的的意志和决心)打动听众。

然而，这基本上是罗西尼喜歌剧创作中的一个间奏曲——顺便提一下，第二年罗西尼完成了另一部性质几乎相同、把灰姑娘(Cinderella)的故事处理得迷人而轻松的喜歌剧《灰姑娘》(Cenerentola)。为了那不勒斯，罗西尼把主要精力都投入到了严肃作品的创作：一部关于奥赛罗(Othello)的故事的歌剧，一部关于阿尔米达(Armida)的故事的歌剧，一部根据《圣经》中摩西(Moses)的故事所写的宗教歌剧。在这些作品特别是



罗西尼75岁时迈利为他所作的漫画像。选自1867年7月4日的《汉内顿报》(Le Hanneton)。

《塞密拉米德》(Semiramide, 1823, 威尼斯)中，罗西尼逐步扩展了他的画布。戏的每场都变长了，并被更加充分地展开；音乐的织体变得更加复杂，加进了更多的重唱并更多地使用了合唱队。

1822年，那不勒斯歌剧院的经理——他的情妇、歌唱演员伊萨贝拉·科尔布兰，罗西尼这年与她结婚——在维也纳举行了罗西尼音乐季，获得巨大成功。1823年罗西尼去了巴黎和伦敦，并于1824年定居巴黎。他担任了巴黎的意大利歌剧院院长，在该院他上演自己的和其他人的歌剧。两年后，他认定巴黎歌剧院才是他的志趣所在。开始他把早些时候的意大利语作品改编成法语，而且为了适应演出要求，删除或修改了一些适合意大利语词和意大利人口味的复杂唱腔，而代之以一些朴素、简洁的旋律。然后，他写了两部法语的作品：喜歌剧《奥里伯爵》(Le Comte Ory, 1828)、《威廉·退尔》(Guillaume, 1829)。后一部根据席勒的话剧写成，是一部宏伟的史诗性歌剧，其中使用了人们最喜爱的、具有法国特点的芭蕾舞和壮观的场景，然而又通过许多重唱和精致的管弦乐写法大大丰富了它。这部歌剧从各个方面来说，都有资格被看作是他最伟大的作品，但它的长度和精细程度意味着它少有上演的机会。

罗西尼37岁时，首次上演了他的《威廉·退尔》。这是他所写的最后一部歌剧。他不再需要钱，因为他一直善于理财，他曾为满足自己强烈的艺术创作欲望而写过一部歌剧。他已经留下了一批让全世界歌剧院笑声回响几十年甚至数世纪的歌剧。他想，为什么还要再写歌剧，让自己面对批评和被认为是“过时”呢?他已经有了大量的桂冠，并情愿躺在它们上面，因此，他退隐了。后来，他又写了少量的音乐——有些是宗教作品，有些是器乐作品。他在巴黎住了一段时间，然后迁居博洛尼亚(1837—1855)，他在那里的大部分时间健康状况不佳，于是又回到了巴黎，此时他已与科尔布兰分居。从三十年代开始一直照顾他生活的是奥林佩·佩利谢尔。1846年科尔布兰死去后，罗西尼与她结了婚。在他生命的最后数年中，他回到巴黎并恢复了健康，然后积极参与社会生活，并少量作曲(包括一些钢琴和声乐作品，他称之为“老年的罪孽”(“Sins of Old Age”)。他于1868年逝世，因为他对世界做出的贡献，人们怀着感激的心情向他致敬。

罗西尼一生经历了浪漫主义的初期，甚至还有浪漫主义的中期。然而很难把他看作是一位真正的浪漫派。他的大部分歌剧所涉及的都是古典时期舞台上人们所熟悉的题材，而且在他的表现世界里，也没任何东西类似诸如韦伯对超自然的探索、舒曼的文学和诗意的倾向或柏辽兹的狂热想像。他的《威廉·退尔》处理的是英雄主义和民族主义的主题，但它的表情在方法上仍然是守旧的。浪漫主义被下一代人引进了意大利歌剧，但即使到了那时它也仍然表现得颇费踌躇。

多尼采蒂

与他的竞争者温琴佐·贝利尼(Vincenzo Bellini, 1801—1835，贝利尼的力量在于声乐线条的匀称优美)不同，盖塔诺·多尼采蒂(Gaetano Donizetti)不是一位十分高雅

的浪漫派，而是一位坚定的戏剧专业人士，他的工作是为满足某种需求。但是他比贝利尼多活了十几年，是他把意大利歌剧带入了浪漫主义的鼎盛时期。他出生于意大利北部的贝加莫，在贝加莫受教育并从一位受人尊敬的歌剧作曲家、入意大利籍的德国人迈尔(J.S.Mayr,1763—1845)那里学到了扎实的作曲技术和歌剧的专业知识。多尼采蒂在意大利北部一些城市上演过他自己的一些歌剧，但他的真正事业是1822年从罗马开始的，那时一次令人注目的成功使他得到了那不勒斯的邀请，在那不勒斯的此后的十年中，他写了二十二部歌剧，还为其他意大利城市写了十一二部歌剧。他的声誉日隆，特别是1830年他的关于安娜·博莱娜(英国亨利八世的妻子)的歌剧在米兰上演的成功更增加了他的名望。他保持着与那不勒斯的关系，他大约每年回来写一部歌剧，但大部分时间都是在意大利北部度过。从1835年起，他大部分时间住在巴黎，并于1838年定居在那里(他的年轻妻子于前一年去世)。在巴黎他改编并重新上演了他的《拉美莫尔的露西娅》(Lucia di Lammermoor)，这部歌剧1835年在那不勒斯上演时曾获得惊人的成功，成为他最优秀的作品。他在巴黎的事业总体上是成功的：他的《宠姬》(La Favorite)1840年在巴黎歌剧院上演时受到欢迎；三年后，他的最活泼生动的喜歌剧之一《唐帕斯夸莱》(Don Pasquale)，也使意大利歌剧团的听众大为喜悦。在这之前，他已经接受了维也纳奥地利宫廷的一个半工半薪的职务。但是他的健康状况越来越不好，他的行为变得狂躁不安，并于1848年因患梅毒在贝加莫去世。

多尼采蒂作为罗西尼天然继承人的身份开始了他的事业：他倾向于创作歌唱家易于演唱、听众易于欣赏的作品。像罗西尼一样，他喜欢利用现有的素材来适应眼前的需要。他在喜歌剧的喜剧性方面比罗西尼前进了一步，即使是不大的一步。在他动人的喜剧《爱的甘醇》(L'Elisir D'amore,1832年首演于米兰)中，情人的咏叹调“偷偷滴下的泪珠”(A furtive tear)把真正的哀婉带进了喜剧情景之中。但是，主要是在对大型、复杂的戏剧场景的熟练的掌握中，多尼采蒂才突然进入了一个新的领地(这一领地后来由威尔第加以开垦)。他的歌剧《玛丽亚·斯图亚特》(Mary stuart, 1835)中两位王后的冲突——注意这是浪漫派通常感兴趣的以遥远的北方为背景的历史题材——就是一例。另一例是《拉美莫尔的露西娅》中著名的六重唱，也是一个冲突的场景，而且也以苏格兰为背景，其中各个人物表现了他们对事态的不同反应，分享着一种紧张和不祥的预感。这一不祥的预感很快被证实：下一幕露西娅在她伟大的“发疯”中出场，身上沾满血污，她在新婚之夜杀了她的丈夫，坦然地与长笛对话，编织出一些复杂的声乐华彩经过句。多尼采蒂在使用线条、和声或色彩来调节戏剧的紧张性方面具有杰出的才能，而且如果没有他，威尔第也不可能取得后来的巨大成就。

歌剧大师：威尔第与瓦格纳

在浪漫主义时代鼎盛期处于支配地位的两位作曲家是意大利人朱塞佩·威尔第(Giuseppe Verdi)和德国人理夏德·瓦格纳(Richard Wagner)。他们的风格、方法、人生哲学、甚至所用的题材，几乎在每一个可以想像到的方面都存在着差异，而且这些差异都在最深的层次上代表了民族文化的不同。这两人的歌剧作品为世界的歌剧院提供了常备剧目的核心部分。而他们的共同点——通过音乐寻求最深刻、最动人的对戏剧的真实表现——远比使他们相区别的地方重要。

威尔第

朱塞佩·威尔第1813年10月出生于意大利北部的巴塞托附近。幼时在本地学习音乐。他主要是在巴塞托接受的学校教育，在那里他接受了一般中产阶级儿童的古典教育，并在教堂管风琴师的指导下学习音乐。十八岁时，他申请入米兰音乐学院学习，但被拒绝，因为已超过入学年龄，并且钢琴和对位法的考试不及格。尽管如此，他还是留在了米兰学习音乐。然后在1835年回巴塞托担任了该市的音乐教师，他被要求在音乐学校教授音乐并在音乐会上担任指挥。依赖这项工作，他得以与他的庇护人的女儿玛格丽特·巴蕾齐结婚。在那些年中，他写了一些宗教音乐作品、合唱曲和短小的器乐曲。

1839年，他感到自己已为闯一闯更大的世界作好了准备，于是辞去职务并移居米兰。这一年的后半年，他的第一部歌剧《奥贝托》(Oberto)登上了米兰斯卡拉歌剧院的舞台。它的成功足以使米兰首要的出版商里科尔迪产生兴趣，并劝导斯卡拉歌剧院经理委托威尔第再写一部歌剧。

他的下一部剧作是一部喜歌剧，但没有成功。两个幼儿、然后是妻子的死去，使威尔第心情十分沮丧并决心放弃作曲。由于斯卡拉的经理找到了一个根据《圣经》上尼布甲尼撒(Nebuchanezzar，公元前605—562年的巴比伦国王——译注)的故事所写的歌剧脚本来激发他的热情，他的写作又得到了恢复。结果，他根据这一脚本谱写的歌剧《纳布科》(Nabucco)在1842年搬上舞台时获得巨大成功。数年中，这部歌剧使他的名字传遍了欧洲的每个音乐中心，然后又传到了南美和北美。

这时，被威尔第后来称之为他的“划船工岁月”的时期来到了：艰苦的工作和繁重的家务劳动缠身，作曲更像是流汗水的体力劳动而不是灵感的迸发。他不仅为米兰，

朱塞佩·威尔第	生平
1813年	10月9日或10日出生于巴塞托附近的隆高勒
1832年	在米兰学习
1835年	在巴塞托担任该市音乐教师，与玛格丽特·巴蕾齐结婚
1839年	在米兰；作品《奥贝托》在斯卡拉歌剧院上演；他的妻子与两个孩子死去；心情压抑期开始
1842年	剧作《纳布科》(在斯卡拉歌剧院上演)树立了他的国际声誉
1847—1849年	在巴黎
1851年	剧作《利哥莱托》(又名《弄臣》——译注)在威尼斯首演
1853年	剧作《游吟诗人》在罗马首演，剧作《茶花女》在威尼斯首演
1859年	与朱塞佩娜·斯特雷波尼结婚
1860年	进入议会
1867年	剧作《唐卡洛斯》在巴黎首演
1871年	剧作《阿依达》在开罗首演
1874年	《安魂曲》在米兰演出
1887年	剧作《奥赛罗》在米兰首演
1893年	剧作《法尔斯塔夫》在米兰首演
1901年	1月27日逝世于米兰

朱塞佩·威尔第 作品

歌剧：《奥贝托》(1839)，《纳布科》(1842)，《麦克白》(1847)，《利哥莱托》(1851)，《游吟诗人》(1853)，《茶花女》(1853)，《西西里晚祷》(1855)，《西蒙·波卡涅拉》(1857)，《假面舞会》(1859)，《命运的力量》(1862)，《唐卡洛斯》(1867)，《阿依达》(1871)，《奥赛罗》(1887)，《法尔斯塔夫》(1893)
宗教合唱曲：《安魂曲》(1874)；《四首宗教歌曲》(1889—1897)
世俗合唱曲：歌曲
室内乐：《弦乐四重奏》(1873)

而且为罗马、那不勒斯、威尼斯、佛罗伦萨和的里雅斯特写音乐，另外还为伦敦写了一部歌剧(他曾考虑在那里担任一个长期的工作)，为巴黎改编了一部稍早的作品。四十年代，他又有八部歌剧问世。其中最优秀的是根据莎士比亚原作所写的《麦克白》(Macbeth,1847)。原剧带有深沉色彩的庄严深深地吸引了威尔第，而威尔第也为之谱写了匹配的音乐。女巫们和刺客们的几场都沿袭了已经确立的意大利传统，但在其他几场中，威尔第尝试使音乐比在他较传统的作品中更接近剧情。“梦游”一场最为突出，在这一场中，麦克白夫人心头萦绕着她双手上的鲜血(暗喻)。虽然这一场沿袭了《拉美莫尔的露西娅》中“发疯”一场的传统，但威尔第却避免使用华丽的声乐写法，因为那样不适合这一题材和背景。威尔第让麦克白夫人演唱严谨的歌唱旋律，在它的下面是乐队奏出的急迫紧张的音形，传达着她的焦躁不安(例Ⅷ.17)。

在《麦克白》中，最动人的场景之一是最后一幕的开头，一群被放逐的苏格兰人从麦克白的压迫下逃出后正在为他们的境遇悲痛。在《纳布科》中也有类似的一场。当威尔第写这类带有爱国主义内容的音乐时，他是在写不幸的意大利人的命运，意大利人几个世纪以来一直受外国——奥地利和西班牙——的统治。意大利在这时不是一个国家，而是一个由语言和文化联系在一起的地区。走向联合的“复兴运动”(Risorgimento)在这些年月里逐渐壮大了，威尔第也深深地投入其中。当威尔第写出了激动人心的音乐时，意大利的听众完全懂得它的含意。他早期的歌剧中有大量的场景都投合了这一默契，有时是委婉地说出，有时是公开地表明。

中 年

随着五十年代的到来，威尔第到达了一个创作上的转折点。他的两部最佳并最受人称赞的歌剧都是在这个时期问世的：《利哥莱托》(Rigoletto，又译为《弄臣》，1851年作)和《茶花女》(La traviata，1853年作)。前者以V.雨果的小说为基础，有力地抨击了生活的一个阴暗面：它的题材是十六世纪曼图亚宫廷内外生活环境中的拐骗、诱奸和谋杀。中心人物是宫廷的弄臣利哥莱托，他嘲笑那些妻子与公爵通奸的朝臣们。他自己的女儿那时被拐骗并献给了公爵，而最后她为公爵献出生命，因为她爱他。威尔第有力而生动的音乐营造了宫廷舞会上的气氛，它感人地描绘了弄臣女儿的性格并强烈地刻画了利哥莱托对复仇的渴望。威尔第音乐中所处理的这些题材所要求的音乐，完全不同于他以前的歌剧，因而需要较朴素、较世俗、不那么理想化的音乐语言。

《游吟诗人》(Il trovator)和《茶花女》(标题的意思是“误入歧途的女人”)于同一年

例Ⅷ.17

Andante assai sostenuto

麦克白夫人

人声

管弦乐队

Un - - a

sempre sotto voce

mac - chia . . . . è qui tut -

- to - - - ra! via, ti

di - - - co o ma - le - det - ta!

问世。《游吟诗人》以其激动人心的旋律著称，但作为戏剧作品却稍欠缺说服力。《茶花女》表现了威尔第的一个方面，也表现了浪漫派的一个方面，与《利哥莱托》所展现的完全相反。根据小仲马以巴黎娼妓社会为背景的剧本所创作的《茶花女》，涉及的是在一个非正式和不长久的感情世界里的真挚爱情，拒绝真情的自我牺牲的行为以及女主人公薇奥丽塔的死于身心交瘁(肺病)。在这里，威尔第的成功在于他对多种不同层次和色调的爱情所作的微妙刻画，从纯粹的轻浮到认真的和充满激情的爱情。歌剧结束时一对情人重聚，但薇奥丽塔将要死去，而且在她死去时，她听到了(缥渺地，在小提琴高音区上)与他们的爱情和爱情的萌发相联系的音乐：在所有歌剧中最感人的场景之一。

威尔第的个人生活到这时已经有了稳固的基础。在米兰的早期岁月中，他曾经得到女高音歌唱家朱塞佩娜·斯特雷波尼的扶助。1847年他们又在巴黎相遇，并且不久就生活在一起。在一段时间内，他们并未结婚。当他们的品行在巴塞托受到流言的诘难时，他毅然写信给他以前的岳父，表示拒绝任何人召见他或斯特雷波尼去解释——这是一个有自尊心的坚定独立的人的特有反应。他们最终于1859年结婚。威尔第，顺便提一下，是个无宗教信仰的人，而且强烈反对宗教压迫。他由此产生的一些愤慨也通过他的歌剧表现出来。

威尔第所处的时代，当然是一个有压迫的时代。当《利哥莱托》在威尼斯上演时，剧中的主人公不得不改为一个匿名的公爵，而不是雨果原著中的法国国王；在罗马，《麦克白》中的女巫不得不改为吉普赛人；还有后来一部关于瑞典国王被刺杀的歌剧《假面舞会》(Un ballo in maschera)，不得不把背景改在美国的波士顿，而国王也变成了一个殖民地的总督。因为审查官对政治上“搞破坏”的人会采取严厉的态度。

《利哥莱托》的第一次上演，是一次巨大的成功，《游吟诗人》也是如此。《茶花女》最初不成功，但是经过威尔第的修改，很快又被人们所接受。接着他应邀为巴黎写一部歌剧，去巴黎住了三年多后，这部新作品《西西里晚祷》(The Sicilian Vespers)才得以上演。威尔第与巴黎歌剧院出现了很多纠纷，并与其他一些歌剧院因其未经授权上演他的歌剧打过官司。他在1857年初离开了巴黎。不过，与巴黎大歌剧传统的接触对他是很有益的，在此后数年中威尔第的意大利歌剧就充满了大歌剧的成分。威尔第早些时候创作的意大利歌剧中的有关个人生活的戏，已不能再为他提供他所需要的发挥其才能的空间。1857年为威尼斯所写的《西蒙·波卡涅拉》(Simon,Boccanegra)是一部崇高而阴沉的作品，剧情涉及中世纪热那亚的政治力量、贵族与庶民的对抗、超越两者壁垒的男女爱情。这部歌剧当时并不成功，现在也是称赞者多、上演者少。随之而来的是1858年为那不勒斯所写的《假面舞会》(A Masked Ball)，由于它集中在个人戏及其周围的小事情，而更具有意大利风格，然而它却是根据一个大歌剧脚本(作者为大歌剧知名撰写者尤仁·斯克里布)谱写的。威尔第在审查官那里遇上了麻烦，并拒绝他们要求的所有修改，于是该剧在那不勒斯的演出被撤消，第二年这部歌剧在罗马上演。这一组歌剧中的第三部歌剧是1862年在彼得堡上演的《命运的力量》(La forza del destino)。这是一部有魅力但不着边际的歌剧。剧中悲剧性的个人戏———次偶然的杀害和由此产生的世仇——被置于壮丽的军队和修道院生活的背景下。剧情经不住推敲，但音乐十分动人并富于变化。

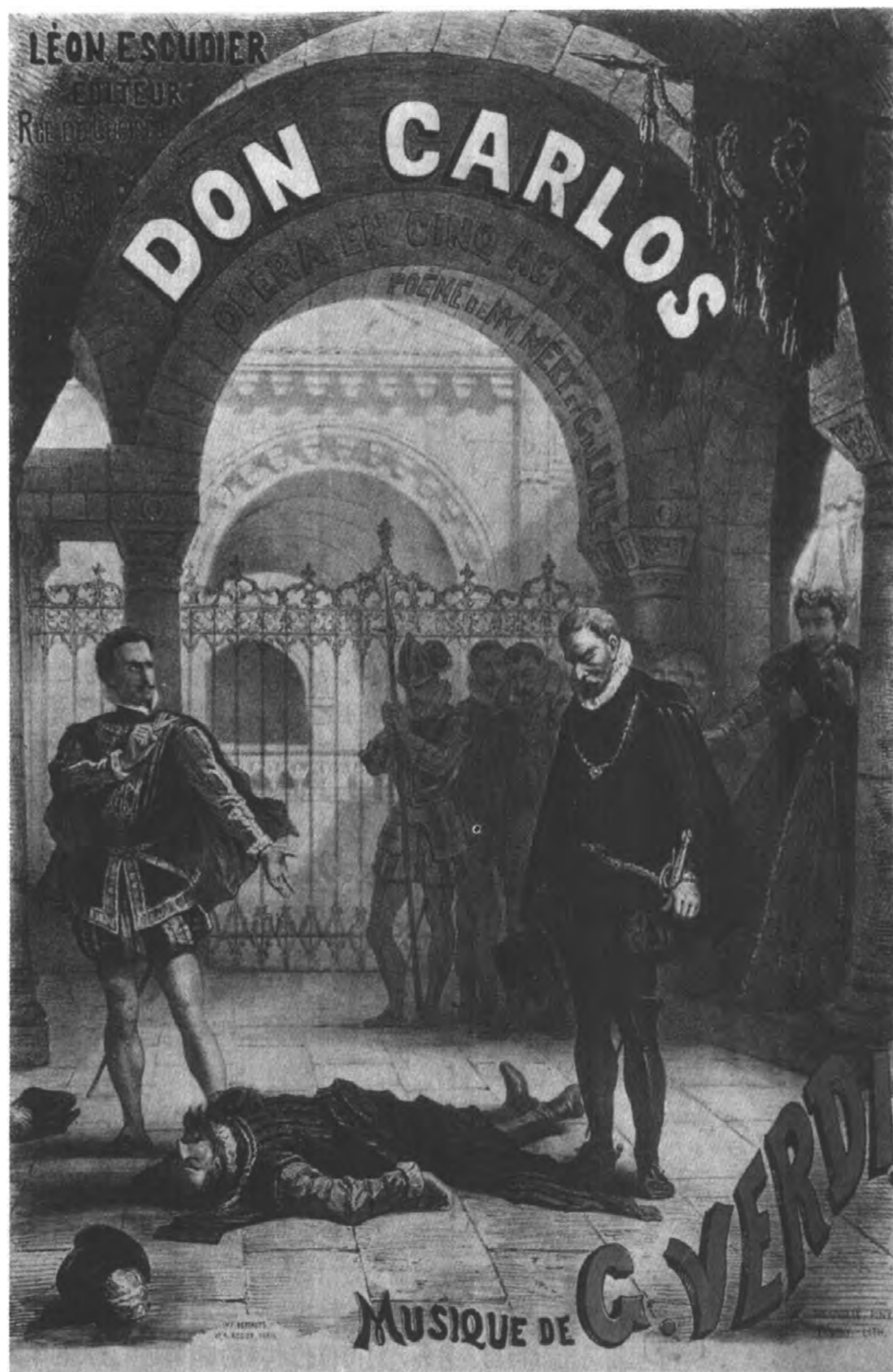
与此同时，威尔第不仅在舞台上而且在现实生活中也被卷入了政治。1860年意大



威尔第的《利哥莱托》于1851年3月11日在威尼斯费尼切剧院首演时的剧装。

利已经推翻了大部分压迫者并取得一个国家的地位。威尔第对这个新进展的总设计师加富尔十分钦佩，并同意(虽然有些勉强)进入新的议会。翌年加富尔死后，他很少出席国会会议。1874年通过选举，他光荣地进入了上议院。

大约从1860年开始，威尔第认为自己已从作曲方面退休了。从此以后，他创作的



1867年在巴黎出版的威尔第的《唐卡洛斯》第一版的扉页。出版是者埃斯库迪埃尔。

每部歌剧之所以被他列入创作日程，仅仅是他自己愿意为了这样或那样的原因去写它——写《命运的力量》是为了去俄国的一次旅行，但大部分歌剧的创作是为了其题材的挑战性。一个特别令人兴奋的挑战来自根据席勒戏剧创作的法国大歌剧《唐卡洛斯》(Don Carlos)。这一作品触及威尔第所喜爱的所有题材：民族主义(被西班牙领主和天主教教会压迫的佛兰德，现比利时的民族主义)；教会与国家相互对抗的势力(具体表现


朱塞佩·威尔第照片。

在歌剧里两个音色深沉的男低音的二重唱中，教会大法官告诉国王菲利普二世必须牺牲他的儿子)；男子的勇气和战友情谊；两代人的冲突；尤其是爱情，有着无数涡流和复杂关系的爱情。在这部歌剧的中心，有一个震撼人心的“火刑”场景，在这一场景中，异教徒被宗教审判所烧死。剧中的人物不再是威尔第以前歌剧中虚构的，而是内心有着强烈冲突的活生生的人：西班牙的王子卡洛斯希望通过给予他父亲在佛兰德的臣民自由以维护自己的权力，并与他父亲的第二任妻子相爱；王后伊丽莎白在对被迫与其结婚的国王的忠贞与对原来要与她结合的国王的儿子的爱情之间左右为难；还有菲利普本人，一个念念不忘失去的权力、与教会的紧张关系和那些背叛他的亲人的老头。这一内容丰富、广泛的歌剧可以容纳威尔第能够写出的各种音乐，威尔第在其中也进一步发展了自己。

在某种意义上，他过分发展了自己：这部歌剧伸得太长，有些大的段落在1867年首演时不得不被删掉。1814年它在意大利上演前，威尔第又作了修改，进行了大量的删减并补充了新的、更简约的作曲材料。他有个把他认为需要修改的歌剧都加以修改的习惯：《麦克白》、《波卡涅拉》和《命运的力量》都曾经过部分重写。但是他仍在写新的作品。新作品中有《阿依达》，此剧在1871年苏伊士运河开通后不久在开罗上演，该剧使我们又看到了国家与爱情的冲突，因为埃及的将军拉德梅斯爱上了埃塞俄比亚的阿依达——他最大敌人的女儿。不过该剧剧情比《卡洛斯》要简单得多。剧中事件较少，情节主线的枝蔓较少，心理上的纠纷较少。因此，威尔第有了用旋律宽广的音乐表现剧情的更大的自由。此剧尚有容纳壮观景象的余地，确实有必要为这部有关个人的戏提供一个规模够大的环境。《阿依达》以完美的平衡和有控制的法国大歌剧的意大利变体出现在人们面前。

威尔第下一部重要作品不是歌剧，而是一首安魂曲。它出自1868年罗西尼逝世时他提出的写一首安魂曲以纪念罗西尼的建议，几位意大利大作曲家将为它撰写各自承担的乐章。这一建议没有实现。但是1873年意大利诗人亚历山德罗·曼佐尼去世了。威尔第非常尊敬曼佐尼，于是他借助过去为罗西尼安魂曲写的那一乐章写成了一首新的、完整的曼佐尼安魂曲。威尔第的这首安魂曲因具有歌剧风格而一直受到批评，可是威尔第为表现强烈情感而写的这类音乐不可避免地具有歌剧风格，而这种风格在这里用得十分恰当。另外，对两位艺术家的追悼使用意大利体裁也并非不得体。这首安魂曲于1874年在米兰教堂举行了首演。接着又在拉斯卡拉上演。第二年威尔第把它带到了伦敦、巴黎和维也纳。

晚年

这首安魂曲的问世，意味着威尔第作为作曲家的生涯画上了句号。这种说法看起来似乎是不错的。莫扎特就是一个先例。威尔第显然是隐退了，他偶尔还指挥一次演出，如1880年在巴黎指挥《阿依达》的受到欢呼的演出。这时他已接近七十岁。但是

他的朋友们知道他还能写音乐——没有比他的出版商朱利奥·里科尔迪更知道这一点(他只要再激发威尔第的创作欲望，就能有所收获)。而且正是里科尔迪向他暗示了根据莎士比亚戏剧《奥赛罗》(Othello)搞一部歌剧的可能性。威尔第此前曾考虑过但最终放弃了把《李尔王》(King Lear)写成歌剧，问题是改编工作太艰巨。这时，他的朋友、诗人兼作曲家阿里戈·博伊托(Arrigo Boito,1842—1918)拿出了一个《奥赛罗》的歌剧脚本给他。它对他有足够的吸引力。在1884—1885年间，他缓慢地写作这部歌剧，并在1887年搬上了拉斯卡拉歌剧院的舞台，这是威尔第的悲剧杰作。虽然《奥赛罗》仍严格地承袭了威尔第所依赖的由咏叹调、二重唱等等构成歌剧的传统，但它有比威尔第以前所写的任何歌剧都多的织体的连续性。这不仅是为瓦格纳提供了一个范例的问题——我们将看到瓦格纳的成熟歌剧实际上是无缝的——而且是他自己想脱离那种把咏叹调与其邻近的乐曲截然分开来的传统套路的一个例子，除了在戏剧环境使那种俗套显得特别自然的地方。《奥赛罗》中有一些"固定的乐曲"("set piece")，但它们都是以具有恰当、有力的动机的方式出现，而且随着对白(或独白)的新的灵活方式出现，音乐的织体也在不断发生变化。不仅如此，配器与和声也有新的精妙之处和新的表现力。

这还不是终点。1889年，这时威尔第已七十六岁，博伊托再次用一个莎士比亚剧本来引起他的兴趣。这一次是一部喜剧，一种威尔第已经五十余年不曾接触的体裁，而且以前他惟一一次对它的尝试也是失败的。威尔第接受了这一挑战，而且这一喜歌剧《法尔斯塔夫》(Falstaff)在1893年如期被搬上舞台，这一年威尔第八十岁。在方法上，它与《奥赛罗》类似，但在剧中较少使用咏叹调或重唱并有更多的对白——谈话、呼喊、感叹、大笑。《奥赛罗》涉及的是诸如爱与恨及嫉妒等强烈而宏大的情感，而《法尔斯塔夫》是一场生活的嬉戏：剧情集中在一个喜欢把自己看作仍然是善于勾引女人的肥胖老头身上，但是他所能得到的是躲进泰晤士河和在温莎森林中被一群假扮的仙女痛打一顿。除了"仙后"的咏叹调外，该剧没有任何真正的咏叹调，但音乐以极快的速度跳跃前进，一些短小的动机在管弦乐队的薄纱似的织体中斑斑点点地穿进穿出，咏叹调和宣叙调在中途某一点上交叉。这一非常亲切、愉快的作品结束在赋格上——赋格是威尔第厌恶的曲式，而且他只把它作为笑料使用——一首建立在莎士比亚的"整个世界是个大舞台"的意大利形式上的赋格：一个对意大利最伟大的大师恰如其分的终结。

这对威尔第来说已经非常接近终点了。在他最后数年中，他写了一组宗教合唱作品，部分是实验性质的，于1897年完成。1897年朱塞佩娜死去，威尔第住在米兰继续活着，1901年初，他在那里去世。在为他举行葬礼时，全国为之哀悼。

瓦格纳

理夏德·瓦格纳(Richard Wagner)是他那个时代最伟大的德国歌剧作曲家，德国的威尔第。他不仅仅是如此。以前没有任何人像他一样改变了歌剧——不仅是改变了歌剧，而且改变了音乐本身，也不仅是改变了音乐，甚至是改变了艺术。他的巨大影响力、他的创作、他的思想给世界留下了一种不同的生活方式。他激发了人们的激情、智慧和情感，他以前的艺术家没有做到这样，以后的艺术家也没有。有关他的著作，除了耶稣基督以外，比任何人的都多。他一直被拥戴为千种思想体系的大师，他的很多思想是相互排斥甚至是矛盾的。对他的音乐，崇拜者和反对者一样多。惟一无可争辩的问题就是他的伟大。

瓦格纳1813年5月22日出生于莱比锡。围绕着他的许多疑问中的第一个，是他亲

生父亲的问题。他是警察局书记官、他母亲的丈夫、他出生六个月后便死去的弗雷德里希·瓦格纳的儿子，还是他母亲的一位亲密朋友并不久后与之结婚的画家、演员与诗人路德维希·盖耶的儿子?证据是模棱两可的。我们所知道的关于他血统的疑问，对他产生了影响。他们一家人移居德累斯顿，瓦格纳在那里一家最著名的教会学校上学，后来他到莱比锡的圣托马斯学校学习，一个世纪前巴赫曾在这里执教过。在这一时期，他的兴趣是古希腊悲剧、戏剧(特别是莎士比亚和歌德的作品)，尤其是音乐。他学了和声、钢琴和小提琴，并抄写贝多芬的乐谱对其加以研究——在乐谱很贵的时候，这是通常的做法。他自己也写了许多乐曲并有一首曾在莱比锡的一场音乐会上演奏。1831年他进入莱比锡大学学习音乐，但他主要的学习是在圣托马斯教堂合唱指挥的指导下

理夏德·瓦格纳	生平
1813 年	5 月 22 日出生于莱比锡
1830 年	在莱比锡圣托马斯学校学习
1831 年	就学于莱比锡大学
1834 年	任马格德堡戏剧团音乐指导
1836 年	歌剧作品《爱情的禁令》在马格德堡上演；与明娜·普兰那结婚
1837 年	任里加剧院音乐指导
1839 年	在巴黎，与迈耶贝尔交往
1842—1843 年	剧作《黎恩济》和《漂泊的荷兰人》在德累斯顿大获成功；任德累斯顿萨克森宫廷音乐指挥
1848 年	由于参与革命被禁止在德国活动，去魏玛(去见李斯特)，又去瑞士、巴黎
1849 年	定居苏黎士
1850 年	剧作《罗恩格林》上演(魏玛)；著作《歌剧与戏剧》完成；《尼伯龙根的指环》创作开始；开始作为指挥广泛出游
1861 年	《汤豪舍》的修订本在巴黎上演，遭遇怀有敌意的观众
1864 年	应巴伐利亚国王路德维希的邀请去慕尼黑；与李斯特的女儿柯西玛·冯·比洛的恋情开始
1865 年	剧作《特里斯坦与伊索尔德》在慕尼黑上演
1866 年	与柯西玛在特里布申的卢塞恩湖畔建造住所
1868 年	《纽伦堡名歌手》在慕尼黑上演
1870 年	与柯西玛结婚；为柯西玛创作管弦乐曲《齐格弗里德牧歌》，以感谢他们儿子的出生
1871 年	移居瓦恩弗里德，住在拜罗伊特附近的一所房子
1874 年	完成《指环》系列
1876 年	拜罗伊特第一次音乐节，在那里瓦格纳为《指环》设计了一所歌剧院，《指环》在那里首演
1882 年	剧作《帕西发尔》在拜罗伊特上演
1883 年	2 月 13 日逝世于威尼斯

理夏德·瓦格纳	作品
歌剧:《爱情的禁令》(1836),《黎恩济》(1842),《漂泊的荷兰人》(1843),《汤豪舍》(1845,修改本1861),《罗恩格林》(1850),《特里斯坦与伊索尔德》(1865),《纽伦堡名歌手》(1868),《尼伯龙根的指环》(1876),《莱茵的黄金》(1869),《女武神》(1870),《齐格弗里德》(1876),《众神的黄昏》(1876);《帕西发尔》(1882) 管弦乐:《齐格弗里德牧歌》(1870),《皇帝进行曲》(1871),《百年纪念进行曲》(1876) 歌曲:《人声与钢琴》(1857—1858) 合唱曲　钢琴曲	

进行的。关于他早期岁月的真实情况——甚至还有他生活的其他一些方面——并非总是那么容易加以考证。瓦格纳留下了一部详细的自传，但是与其他来源的资料核对时，自传中所说的情况常常是不真实的，他倾向于歪曲事实甚或改变事实以符合他的意图。

1832年末，瓦格纳的一首交响曲在布拉格和莱比锡上演并得到认可，但那是他最后一部主要的器乐作品。这一年的冬天，他写了一个歌剧脚本并开始为之谱曲，然后又撕掉了它。1883年初他开始写另一部歌剧《仙女》(Die Feen)并很快完成，但是直到他死后该剧才得以上演。他上演的第一部歌剧是他随后写的《爱情的禁令》(Das Lieb-esverbot)，这是根据莎士比亚的一部喜剧写成的，1836年他在马格德堡指挥了该剧的演出。这部歌剧只演了一次，因为演出它的剧团——瓦格纳从1843年以来一直担任该团的指挥——在他计划第二次上演前解散了。该剧团成员之一是女高音明娜·普兰那，瓦格纳热烈地与她坠入了情网并在1836年晚些时候随她去了柯尼斯堡。秋天他们结了婚。这场婚姻开初(后来也是如此)并不成功，因为1837年明娜离开他到另一个男人那里长达数月之久。不过，这年夏天他被任命为波罗的海海边里加的剧院音乐指挥，在里加，明娜又回到了他的身边。1839年他没有受剧院的续聘，他很希望去巴黎，因为他正在写一部法国大歌剧传统的歌剧《黎恩济》(Rienzi)。他与明娜为避开债主不得不偷乘一只船离开，经过风浪颠簸的旅程，沿挪威海岸到达英国，然后又去了法国——旅程当中与迈耶贝尔在布洛涅邂逅。

巴黎与德累斯顿

在巴黎，瓦格纳借助卖文给出版商和剧院维持生活。他受到迈耶贝尔的照顾，并受到柏辽兹音乐相当大的影响。《黎恩济》很快完成，而且还写了《浮士德序曲》。他还起草了一部传奇故事歌剧《漂泊的荷兰人》(Der fliegende Hollander)的脚本——巴黎歌剧院接受了这一脚本，如果不是另外一个作曲家谱曲的话(实际上他自己接下来为之谱曲)。在迈耶贝尔的推荐下，他把《黎恩济》交给德累斯顿宫廷歌剧院，被接受，于是在1842年瓦格纳离开巴黎去了德累斯顿。该剧十月份在那里首演，获得巨大成功。三个月后，上演了《漂泊的荷兰人》。《黎恩济》是一部以中世纪的罗马为背景、描述一位人民英雄兴衰的巨型的、雄伟崇高的歌剧。而《漂泊的荷兰人》则短小得多，但情感更为强烈，题材是超自然的——那个心神不宁的荷兰人在无休止的海上航行后，从一个女人的真诚爱情中得到拯救。与那个荷兰人相联系的是一个生气勃勃的主题和汹涌澎湃的乐队织体，与爱上荷兰人并拯救了他的女主人公仙妲相联系的是一个较温柔的主题。

幽灵般的音乐使人想起韦伯的《魔弹射手》中的音乐(瓦格纳非常崇拜韦伯)，但其音乐的磅礴气势听起来又是一种新的音调。瓦格纳最初是把故事的背景设在苏格兰，但为了使其具有自传的含意，他后来又把故事背景挪到了挪威，与他自己从里加出发的航海旅程联系了起来。

《黎恩济》成功之后，瓦格纳担任了在德累斯顿的萨克森宫廷的王室乐长，当时这一职务正值空缺。这一职务符合他的需要：这一位置使他具有安全感，这个地方能使人听到他的音乐，而且可以锻炼他的组织才能。然而这对瓦格纳这种具有革命倾向的人来说也许是个奇怪的职位。一段时间以来，瓦格纳与一个“青年德意志”小组保持联系，这是一个半革命的知识分子运动组织，而且他对宫廷剧院内部改革的要求也有着广阔的社会和政治内涵。

不过瓦格纳暂时避开了活跃的政治运动。在这一世纪四十年代他又写了两部歌剧，《汤豪舍》(Tanhauser,1845)与《罗恩格林》(Lohengrin,1847)。前者的内容是一个女人的圣洁爱情战胜了世俗的肉欲——主题是拯救，背景是中世纪的德意志。《罗恩格林》，时代背景也是中世纪，是关于一位“圣杯”骑士的故事，又是以女人的爱情和忠诚(或者在最后缺乏这两者)为中心。在这两部歌剧中，瓦格纳开始离开歌剧是由叙事段落连接起来的一些歌曲这一概念，不过仍有一些独立的抒情性编号歌曲，只是分界线不那么明显，给人的印象是写法上更具有连续性。大部分叙事音乐都含有半旋律性质，并有辅助表达音乐含意的乐队音响织体的支持。

在1848欧洲革命的这一年中，瓦格纳卷入了革命运动。他参与了革命和无政府主义的宣传，而且在1849年德累斯顿发生动乱时，他虽然表面上支持君主政体，但实际上坚决地站在了反叛者方面。为了逃避追捕，他首先逃往魏玛寻求李斯特的帮助，然后又逃往瑞士以求安全。德国禁止他回国达十一年之久。不久他到了巴黎，在那里遇到了在德累斯顿认识的年轻女子并几乎与她一同私奔。与此同时，《罗恩格林》由李斯特指挥在魏玛首演(瓦格纳未能出席)。它的不甚成功促使瓦格纳对歌剧或称之为音乐戏剧的各种新形式进行了更深入的思考。关于这一问题，他在1850年写了一部重要的著作《歌剧与戏剧》(“Opera and Drama”)——阐述了他对音乐与戏剧的关系的观点。瓦格纳是位多产的作者，几年来，他撰写了大量的随笔、评论、理论研究论著，并在音乐期刊和一般期刊上发表了包括对自己作品和其他人作品的争论文章。一部著作是《未来的艺术作品》(The Artwork of the Future)，另一部是声名狼藉的强烈反犹的《音乐中的犹太精神》(Judaism in Music)，其中有些部分对迈耶贝尔进行了无情攻击。

中年

十九世纪五十年代的大部分时间，瓦格纳是在瑞士度过的。他在苏黎世积极地参加音乐生活，但是他把他的大部分精力用在一种新的、伟大的构想上。这从一部以北欧和日耳曼的英雄传说中关于英雄齐格弗里德的神话故事为基础的歌剧开始。瓦格纳最初的想法是处理齐格弗里德之死的故事，可是后来他改以另一个关于青年齐格弗里德故事的剧本提纲为开端。这两者后来成为歌剧《众神的黄昏》(Gotterdammerung)和《齐格弗里德》(Siegfried)。接着，他计划写放在《众神的黄昏》和《齐格弗里德》之前的叙述该故事前边一部分的第三部歌剧《女武神》(Die Walküre)，最后，他又写了置于这一组歌剧最前边的一部《莱茵的黄金》(Das Rheingold)。他写这四部歌剧时，每一部都是先写出一个平铺直叙的提纲，然后再根据谱曲的设想，写出歌词或脚本。因

此，他写歌词的顺序是逆转的(当然他不得不对先写出的部分作很多细节上的修改)，但他谱曲是依次前进的，而且在《莱茵的黄金》的第一部分(1853年末)到《众神的黄昏》的结束的部分(1874年末)之间共经历了二十多年。

在由这四部歌剧组成的《尼伯龙根的指环》的创作过程中，他还写了两部规模较适中的歌剧：《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und lsolde)和《纽伦堡名歌手》(Mastersingers of Nuremberg)。完成于1857—1859年的《特里斯坦与伊索尔德》是受到他同苏黎世的丝绸商人的妻子玛蒂尔德·维森当克的私情的激发而创作的。这位丝绸商人是他最慷慨的资助人之一。他为她的诗谱曲，而且明显地认为他们之间不合法的爱情与这部新作品——这部所有歌剧中最伟大的爱情歌剧中的一对情人的爱情相同。在创作《指环》第三部《齐格弗里德》的过程中，创作《特里斯坦与伊索尔德》的任务横插了进来。在《齐格弗里德》完成之前，中间又有一次停下来去写《纽伦堡名歌手》。这两次停顿并非单纯出于个人的或艺术上的原因：他的出版商不肯接受《指环》——它的巨大篇幅使得它缺少商业上的吸引力——但是愿意为一部正常长度的歌剧付给他优厚的报酬。他正在不断地负债，他需要这笔钱。

还有另外一些事情打断了《指环》的创作。1860年他在巴黎用了好几个月的时间修改《汤豪舍》以使其适应法国人的趣味。但这一修改本上演时实际上被淹没在呼倒彩的尖叫中——不单是瓦格纳音乐的问题，而且是对那些支持这场演出的奥地利人的政治抗议。然而，通过在巴黎歌剧院上演这出戏，瓦格纳的名望得到提高，而这导致部分地撤消不准他返回德国的禁令。这一禁令在1862年被完全撤消。同一年，瓦格纳与明娜最终分手。这一时期，瓦格纳几次在外旅行，指挥音乐会的演出，五十年代在伦敦，六十年代初在维也纳和俄国。不过六十年代初的最重要的事情是巴伐利亚年轻的国王路德维希二世邀请他去慕尼黑。这件事使得他有可能获得后来的成就。路德维希二世给瓦格纳的首批资助足以偿还他的债务，并为他提供了经常的收入，可以让他写自己想要写的音乐，最后还为他设立了音乐节，以使他的音乐在理想的环境中演出。

慕尼黑，特里布申，拜罗伊特

1864年的早些时候，为了躲避因负债而坐牢，他溜出了维也纳，并于这年夏天到了慕尼黑。路德维希二世给予他优厚的待遇，但是巴伐利亚的政治家们不相信他在宫廷中的影响力，怀疑他在随便乱花巴伐利亚人的钱(他被给予豪华住宅，还要为他建造一家剧院)。不仅如此，当他这时与李斯特的女儿、指挥家汉斯·冯·比洛的妻子柯西玛的私情传开之后，他成了丑闻的中心。在瓦格纳的请求下，路德维希二世任命汉斯·冯·比洛为王室乐师。经由比洛的默许，这段恋情可能是从前一年开始的，但完全可以肯定的是它在1864年夏天前便发生了。第二年的四月，在比洛指挥《特里斯坦与伊索尔德》的第一次排练那天，瓦格纳与柯西玛的第一个孩子降生，取教名为伊索尔德。瓦格纳做她的教父。丑闻和公众舆论迫使路德维希二世撤回了他对瓦格纳的支持并确立她的合法身份。6月份，《特里斯坦与伊索尔德》上演，但因扮演伊索尔德的演员死了，该剧只演出了四场。在这一年的年末，路德维希二世被迫要求瓦格纳离开慕尼黑。1866年初，瓦格纳与柯西玛在瑞士卢塞恩湖畔的特里布申建造了住所，但又过了两年他们才开始生活在一起。与此同时，他完成了《纽伦堡名歌手》的创作，1868年6月该剧在慕尼黑首演，演出时瓦格纳在王室包厢里坐在路德维希二世身旁。他的一度进步的政治观点这时急剧转到右翼方面，而且转向了野蛮的日耳曼民族主义。



理夏德·瓦格纳的照片。

瓦格纳继续留在特里布申直到1872年。1870年他与柯西玛结婚，柯西玛这时已与比洛离婚(明娜已于1866年去世)，这时柯西玛已给瓦格纳又生了两个孩子。她把自己完全献给了他，不仅照料他的一切需要、记录他口述的自传并把他们的日常生活写成详细的日记。他已完成了《指环》的第三部，现在又回到了《指环》的创作上来，而且前边两部已于1860年和1870年分别在慕尼黑上演。第四部《众神的黄昏》在1872年初开始起草。在这之前，瓦格纳竭尽全力为建造一个专门为《指环》设计的新歌剧院制定计划。这一新歌剧院后来建在拜罗伊特小城。瓦格纳与他的朋友们策划了无数筹款的办法，但很少成功。只是在1874年通过路德维希二世的介人，计划才得以完成。在这一年的年末，《指环》系列歌剧的最后一部完成。

1876年夏举行了第一届拜罗伊特音乐节。在艺术上，它是一次凯旋，但在财务上，它是一次灾难。又是巴伐利亚的国库用钱使他度过难关。这时，瓦格纳开始着手创作一部新的歌剧，一部后来题名为《帕西发尔》(Parsifal)的"宗教节日剧"。该剧的创作占用了他很长时间，直到1882年初才告完成——现在他的工作进度更为缓慢了，一方面由于健康问题打扰他(心脏病和其他病痛)，一方面要把部分精力用于筹款。八十年代初，他还用了很多时间在意大利旅行。《帕西发尔》在1882年拜罗伊特音乐节上做了首演。在辛勤工作了一个夏季之后，他回到意大利休养。他决定不再写歌剧而回过头来写交响曲。但这个愿望后来没有实现：1883年2月在威尼斯因心脏病突发而离开了人世。几天以前，他的岳父李斯特曾来看他，并不由自主地产生了写一首关于"冈都拉"船送葬行列用钢琴曲的想法。瓦格纳的遗体由"冈都拉"船[①]送往火车站，再由火车送往拜罗伊特，到那里后他被埋葬在他的住宅"万弗里德"花园。

瓦格纳的成熟歌剧

我们在《漂泊的荷兰人》、《汤豪舍》和《罗恩格林》中看到了瓦格纳是如何开始离开歌剧的传统观念而走向一种新的、有力的统一的，他主要的做法是，使用与剧情相联系的反复出现的音乐主题和更为连续的织体。这些在他全面发展了的歌剧——他更愿意称之为"音乐戏剧"(music drama)中有了重大的发展。反复再现的主题当然并不新鲜，它的萌芽甚至可以在莫扎特的音乐中发现，而且其他一些作曲家在一部歌剧的后半部分用一个已经听过的主题(already-heard theme)使人想起剧中的某个人、某件事情或某种心情——如我们在《茶花女》中看到的那样，威尔第的音乐再现告诉了我们临死的维奥丽塔正在回忆他与阿尔弗雷多以前的热恋。在《茶花女》之前，韦伯曾把乐思的再现用于具有较强戏剧性的时刻：与剧中某一特定人物相联系的主题在再次听到时暗示着他的登场。柏辽兹和李斯特在管弦乐中所使用的那种主题变形与此类似。

瓦格纳把这些理念汇集起来并与贝多芬的不断发展的主题可以支撑大型交响音乐结构的见解结合在一起。他使"主导动机"(Leitmotif)成为他联结音乐和戏剧的基本方

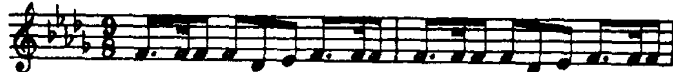
① "冈都拉"船(gondola)是威尼斯运河上航行的一种平底船——译注。

式。他全面创新的作品，剧中每一个有意义的事物——人、物体、思想、地点、情绪状态等等——都与某个短小的主题相联系。这些短小的主题在性质上与它们描绘的东西是相关的，如某些例子——见《指环》，该剧在它四个晚上的演出中有巨大的主导动机材料的集合——可以很容易地说明的那样：有四个动机分别代表炼金、以剑拯救世界的勇敢意念、英雄齐格弗里德的号角和爱情的主题。这些主导动机并不仅是作为"标签"用来吸引人们对舞台剧情的注意。它们常常代表更宽广的含义，所以，为指环——用莱茵河的黄金锻造并能赋予所有者巨大的力量——所写的主导动机还一直被描述成精神或"利比多(libido，弗洛伊德心理分析学中的精神动力——译注)或称下意识的原动力的代表。不仅如此，一个主导动机还可以进一步发展和变化以象征它所代表的事物的发展和变化。例如黄金的守护者、莱茵河的仙女们所发出的"莱茵的黄金"的欢呼声(例Ⅷ.19a)，在冶炼从她们那里偷去的黄金时，有一种暗淡的色彩出现(例Ⅷ.19b)。主导动机，像瓦格纳使用的那样，为作曲家们巧妙地处理乐思提供了巨大的机会。例如，主导动机可以从乐队中听到并表现舞台上人物没有说出的思想，也可以告诉听众舞台上那些人所不知道的某种东西，如一个伪装的人物的身份，或某种行为背后的动机。它可以建立起与前面事件的联系。可以把若干主导动机结合起来以说明乐思之间的联系。有很多主导动机不管在什么情况下，都在主旋律上与它们所代表的相互联接的乐思存在着联系。有时这种联系只是随着音乐和剧情的前进而变得明显——例如例Ⅷ.20是一个显然与例Ⅷ.18相联系并与热情、激动有关的主导动机。
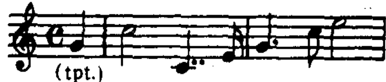
在《指环》中没有"歌曲"。音乐的织体是由加强了音乐性的吟诵和对白构成的(实际上没有任何两个角色同时歌唱)；乐队则提供了一种评论和解释性的织体。一直有一种半开玩笑的说法——完全去掉歌唱，只听乐队演奏就可以听懂整部歌剧的剧情。整部歌剧异常冗长：《莱茵的黄金》演出时间需要两个半小时，《女武神》和《齐格弗里德》各需约五个小时(包括中间休息)，《众神的黄昏》需六个小时。把这一结构凝聚在一起的是那一随着歌剧展开而扩展的主导动机网，而瓦格纳用两种主要手段支撑这一动机网：首先依靠他丰富的戏剧感，戏剧感使他能够让每一幕处于震撼人心的状态；

例Ⅷ.18

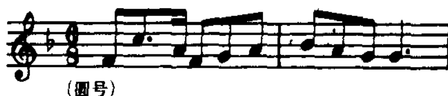
a. 金属的锻造
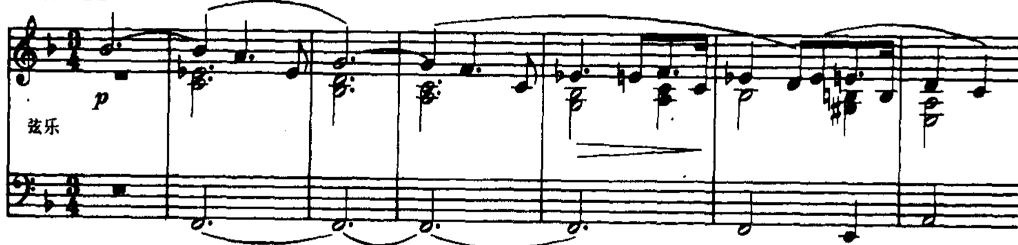


b. 剑
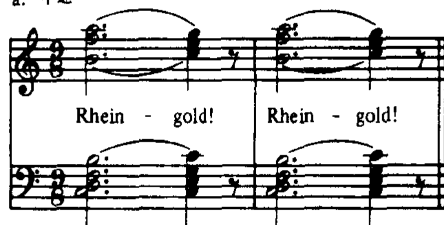


c. 号声

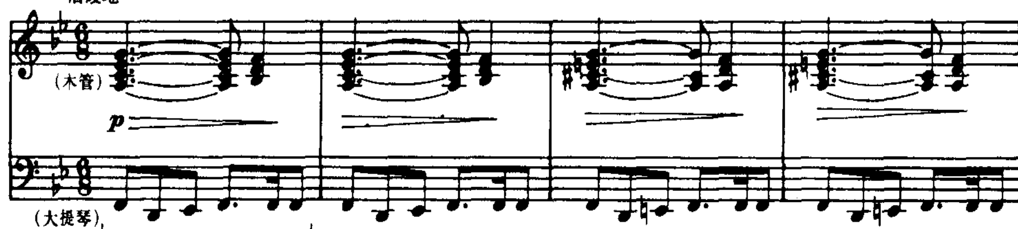


d. 爱的主题
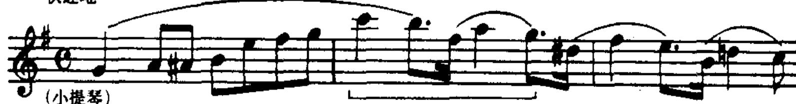


例Ⅷ.19





例Ⅷ.20



其次是他把音乐上的再现巧妙地用作内在的组成部分。例如：在《女武神》中，诸神之王沃坦(Wotan)向他的女儿女武神布伦希尔德(Brünnhilde)述说《莱茵的黄金》中所发生的事情；在《齐格弗里德》中有"解谜"一幕(riddle scene)，其中详述了以前发生的事情；在《众神的黄昏》中有一很长的序幕，其中诺诺恩(Norns，命运三女神)详细讲述了世界发生的事情，剧中还有一支齐格蒙德的葬礼进行曲，回忆了他一生中的事件。在所有这些例子中，瓦格纳都能够把与讲述的事件相联系的音乐材料联结在一起。随着整部作品的深入——尤其是在瓦格纳因写其他歌剧而搁置很长时间以后才写的《齐格弗里德》和《众神的黄昏》的最后部分中——音乐的织体越来越厚重，但是随着剧情的发展，这构成了浓厚的戏剧感。

《指环》一剧是瓦格纳的最高成就。它甚至一直被称作西方文化的最高成就，因为它的规模是如此之巨大，所涉及问题的范围是如此之广泛，在很多层面上取得高度是如此的统一。该剧以古代北欧的英雄神话传说为基础；瓦格纳认为，体现在神话中的真谛远远超出任何字面的解释，其他许多人也如此认为。《指环》中的故事涉及的是神、小妖、巨人和普通人。在阅读或演出这出歌剧时，它一直被人们当作社会主义的宣言、当作纳粹式种族主义的呼吁书、当作对人类心灵活动的研究、当作对世界和人类命运的预报、当作瓦格纳时代新的工业社会的寓言。《指环》确实包含了这些，而且还有更多更多的东西。它还在某些地方，触及到人类的每一种关系和无数的道德与哲学上的问题，所以它不可避免地成为关于瓦格纳的伟大之处和他作品意义的所有争论的焦点。

然而，《指环》并不能涵盖整个瓦格纳。他另外三部全面发展了的歌剧每部都独自向着一个特定的方向发展。《帕西发尔》描写了类似圣餐的活动，探讨了基督教背景下的拯救主题，这一主题贯穿在瓦格纳的所有作品中(包括《指环》，因为在其中布伦希

约瑟夫·霍夫曼为瓦格纳《众神的黄昏》于1876年在拜罗伊特首演时所作的舞台设计。拜罗伊特之里夏德·瓦格纳博物馆藏。



尔德在齐格弗里德的火葬堆边以杀戮拯救世界并找回了失去的莱茵黄金)。《特里斯坦与伊索尔德》的主题是性爱，表现这一主题依靠的是瓦格纳在五十年代设计的语言的力量；与用在《指环》中的叙述风格相同，不过在这里更温暖更抒情，使用的乐队同样大，但它的音响处理比那一较严肃的英雄神话剧的更华丽多彩、更有美感。

最重要的是，瓦格纳在这里通过一种比以前任何尝试都更具半音化的风格扩大了音乐的表现能力。半音体系，自蒙泰韦尔迪、巴赫和莫扎特时代以来便一直被认为是加强情绪表达的手段。那时，半音体系总是在有明显的调性感觉的范围内运行，它可能与调性有暂时的冲突。但是在瓦格纳的手中，半音体系使用得如此自由，并被使用在如此多的同时发生的层次中，以致冲淡甚或完全打破了调性感。它的长远意义，我们将在以后几章中看到。在《特里斯坦与伊索尔德》中，它导致了一种不稳定感，因为听众刚一感觉到音乐在向某一方向进行，那一方向就被否定了。《指环》中也有一些同样的手法，但是它们进行得较缓慢、较安定。《特里斯坦与伊索尔德》的特殊旋律风格加强了不安定感：弥漫在该剧中的热烈思念部分通过半音阶的不协和音及其要求的解决方式表达出来——音符似乎是急切地前进，而且常常上行。该剧著名的带有难解的“特里斯坦和弦”(它一直被这样称呼)的开头几小节有两个音符(见欣赏提示Ⅷ.E例i)要求这样向上进行。瓦格纳同时在不同的乐器上使用的这种手法，不仅使效果更为强烈，而且给人一种将和声建立在流动沙地上的感觉。这在该剧中首先使用于第二幕，这一幕实际上是连续的爱情场景，涉及从含情脉脉、万般温柔到狂热情爱的每一种情感。在该剧的末尾，特里斯坦在与伊索尔德重聚的那一刻死去，然后她在他身旁也死去，“爱情－死亡”——这最终的、空幻的一幕是关于在死亡中结合的爱情的。

特里斯坦、伊索尔德、沃坦、布伦希尔德、齐格弗里德，这些都不是人们日常见到

欣赏提示 VIII.E

瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》(1865)

前奏曲 3 支长笛、2 支双簧管、英国管、2 支单簧管、低音单簧管、3 支大管、4 支圆号、3 支小号、3 支长号、大号、三角铁、竖琴
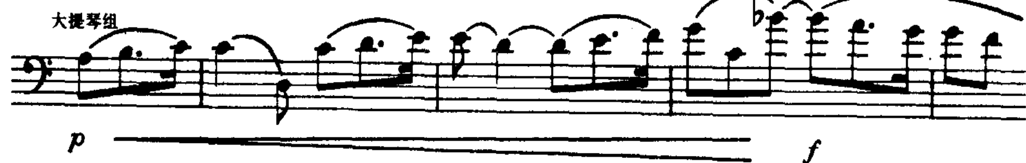
第一小提琴、第二小提琴、中提琴组、大提琴组、倍大提琴组

《特里斯坦与伊索尔德》的前奏曲为该剧奠定了基调，因为它使用的一些主导动机都表现了作品的主题思想——充满激情而又绝望的思念。最著名的一个动机是在开头处听到的，见例 i，表达了特里斯坦和伊索尔德这对情人的相互爱慕。上面标有 × 的和弦即所谓“特里斯坦和弦”(从传统和声学的角度加以分析很困难而且意义含混)。

小节	
1—17	例 i 的呈示与重现；在 14—15 小节中重复了最后的两个音，然后向上伸展(16—17 小节)
17—42	在大提琴组上呈现一个新的主题即例 ii，和一个融合了例 i 特点的后续(例 iii)。然后在双簧管、单簧管和圆号(小节 32)上再次听到大提琴的主题，连接例 i 及例 iii 的另一个音型被重复演奏。
42—62	音乐开始变得稍为活泼，不久听到另一主题(例 v，也与前边的几个主题相联系)出现在双簧管上，继而又出现在单簧管上。这时例 ii 在木管乐器上有力地展开(51—54 小节)，此后，大提琴的主题(例 ii)先由小提琴组和大提琴组接过来，然后又转到木管乐器上，到达一个有力的高潮(62 小节)。
63—73	小提琴组以上行的模进奏出一组抒情乐句(例 i 是其中第一个)，一种迫切感越来越强。
74—83	大提琴主题例 ii 先在弦乐器上，然后在木管乐器上再现，回到前一乐段的高潮处，并进一步增加了激情的强度；最后的高潮是在第 83 小节上。
84—110	在小提琴上听到了例 ii 的一些片断，例 i 再现，然后有较多的围绕着例 iv 的一些对答。在英国管和双簧管上听到例 i 之前，对大提琴主题做了较多的回忆(96—98 小节)，最后例 i 非常弱地出现在低音单簧管和单簧管上。大提琴组和倍大提琴组结束了这一前奏曲并进入了歌剧。

例 i

例 ii



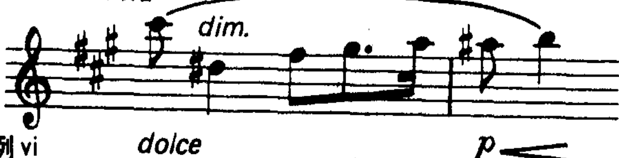
例 iii
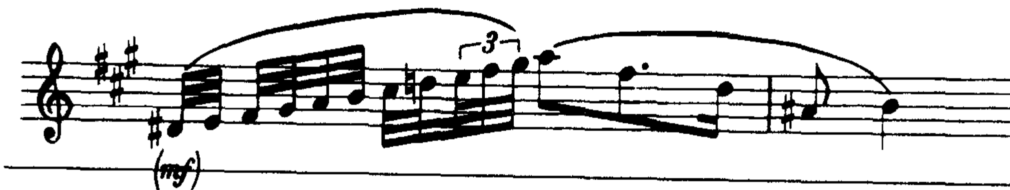


例 iv



例 v



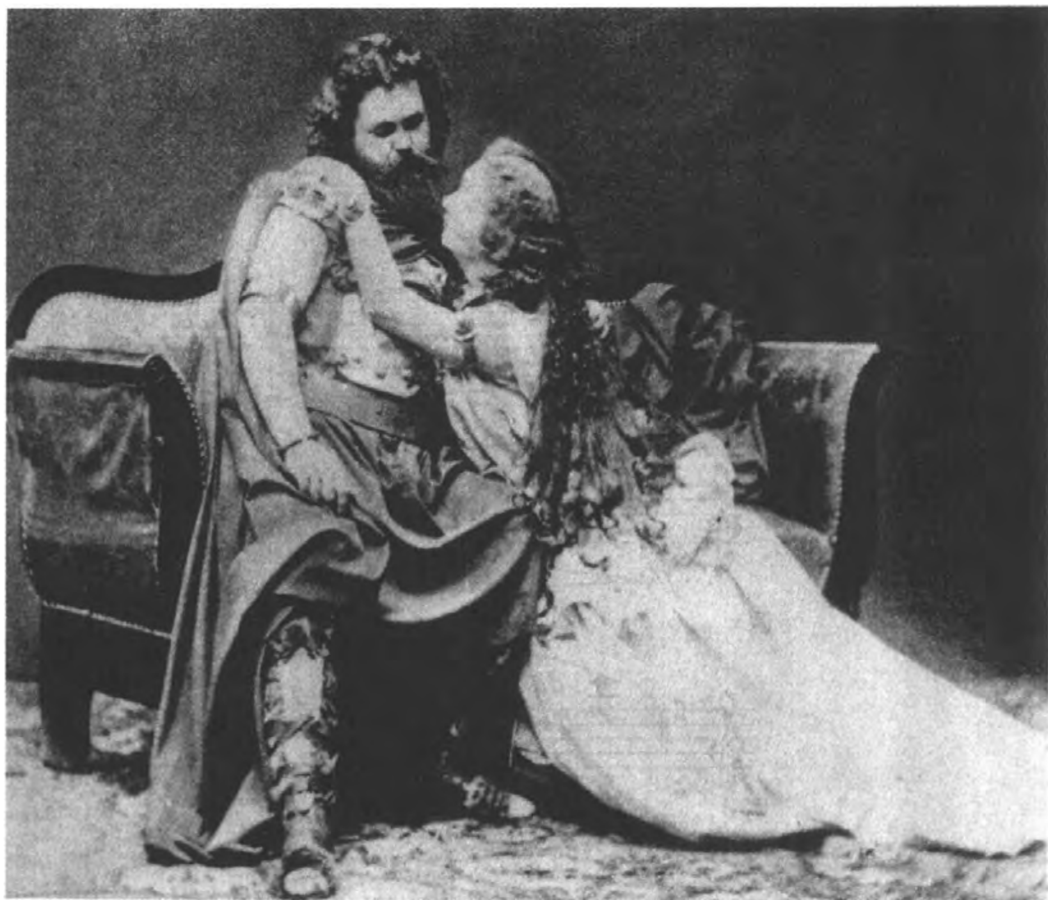
例 vi



的人。瓦格纳也不打算把他们当成“真”的人，而只把他们当作人类品质的理想化身。不过，瓦格纳也确实写过一部关于真人或更接近真人的歌剧:《纽伦堡名歌手》。在这部歌剧中，他放弃了神话而采用了历史故事——当然是日耳曼的历史，背景是十六世纪日耳曼艺术的著名中心、文艺复兴时期名歌手传统(Mastersinger)的起源地之一。这部歌剧作品虽然是喜歌剧，但在思想深处是严肃的，其中的人物是纽伦堡的杰出市民，包括一位历史人物鞋匠——音乐家汉斯 · 萨克斯(Hans Sachs)，另一位实际上是瓦格纳本人。剧中的男主人公沃尔特 · 冯 · 施托尔津是一位出身高贵的诗人——音乐家，他爱上了有钱的名歌手的女儿，希望通过在歌曲比赛的获胜而使她同意做他的妻子。最初，他的歌曲因为新奇、打破了所有的常规而被人们嘲笑，但通过借助萨克斯的解释——艺术不能囿于陈规老套，真正的天才创造新的规则——最后取得胜利。这与瓦格纳把通过自己的天才来扩展音乐的法则看作是他的责任相类似。

《纽伦堡名歌手》事实上并没有跟随《特里斯坦与伊索尔德》进入复杂和声的世界，也没有跟随《指环》进入匠心独运的主导动机世界。这部作品的特征是它音乐的温暖与情绪的愉快，它各个主题的表现力，尤其是由它们交织而形成的浓密厚重。它在某种程度上是受到歌剧的背景即十六世纪伟大复调时代的启发而这样写的。《纽伦堡名歌手》中有一些十九世纪最流畅和最华丽的复调写法，而且创造了一些使人难忘的人物，如善良慷慨的鞋匠萨克斯、傻呼呼而又迂腐的市政府秘书(瓦格纳把他看作是自己的批评对

瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》1865年在慕尼黑首演中。路德维希·什诺尔·冯·卡洛尔斯菲尔德与其妻子玛尔维斯分别饰演特里斯坦与伊索尔德。



象)和沃尔特与伊娃这对情人。这部歌剧也许不是瓦格纳最伟大或最重要的作品，但它表现了他的幽默和仁爱，这是他的其他作品所没有的；没有这样的作品，世界会显得比较乏味。

瓦格纳之后

瓦格纳对音乐所产生的影响达到了没有任何人能够忽视他的程度。保守的人士冷眼旁观，发现他的音乐喧闹、矫饰、不协和并表现了使人不安的情欲——用瓦格纳自己的话来说，“未来的音乐”(the music of the future)是一个一定程度上含有讽刺意味的说法。在作曲家中，瓦格纳有许多直接的追随者，他们不加鉴别地尝试采用他的方法，例如儿童歌词《汉泽尔与格雷泰尔》(Hänsel und Gretel)的作曲者洪佩尔丁克(Engelbert Humperdink)。与理夏德·施特劳斯(Richard Strauss)一样，其他人都通过吸收瓦格纳手法的元素，并只保留他们所需要的适合自己的音乐语言和戏剧性的方法。甚至在德语国家之外，他也是有影响的：威尔第后期的歌剧受到他的影响，虽然法国大部分作曲家都感到“瓦格纳主义”有悖于他们的思想，但马斯内(Jules Massenet)和德彪西的歌剧不可否认地显示出他的影响。在德国和奥地利，他的两位最突出的追随者，一位是歌曲领域中的胡格·沃尔夫(Hugo Wolf)，一位是交响曲方面的安东·布鲁克纳(Anton Bruckner)。这两人的作品连同后瓦格纳时代其他作曲家的作品将在下一章加以讨论。这里还要讨论的是一位比瓦格纳小二十岁(比布鲁克纳小十一岁)的作曲家约翰内斯·布拉姆斯(Johannes Brahms)，他被普遍地认为——虽然在某种程度上容易使人产生误解——是瓦格纳的竞争者或反对者，而且也可以被看作是巴赫、贝多芬、舒伯特和舒曼传统的真正继承人。

布拉姆斯

约翰内斯·布拉姆斯1833年生于汉堡，是一位倍大提琴演奏手的儿子。他母亲比他父亲大十七岁。童年时他在父亲的指导下学习，但七岁时开始随另一位教师学习钢琴，进步很快。在十一二岁时又到汉堡的一位第一流的钢琴家—作曲家门下学习。为了弥补家庭收入的不足，他不久便在汉堡码头周围的酒馆内演奏并为他父亲所在的乐组改编一些乐曲。十五岁时，他举行了他的第一次独奏音乐会。1850年他与匈牙利小提琴家埃图阿德·赖梅尼(Eduard Reményi)相识。三年后他随赖梅尼巡回演出，在此期间他又认识了著名的小提琴家约瑟夫·约阿希姆(Joseph Joachim ，1831—1907)，并在魏玛遇见了李斯特——然而他觉得他与李斯特并无一致之处。他还在杜塞尔多夫结识了舒曼和克拉拉，舒曼在一篇热情洋溢的文章中介绍过他。在回到汉堡之后不久，布拉姆斯听说舒曼病倒，便去杜塞尔多夫然后又去波恩接近他——并接近克拉拉，他对克拉拉产生了一种充满幻想的热情，虽然较为冷静，但这份情愫伴随了他一生。布拉姆斯一生从未结婚。他曾有数次罗曼蒂克的情感经历，但似乎当情感开始变得亲密时便改变方向。他对长他十四岁的克拉拉的友情有音乐上的坚固基础，他常常征求她对他新作品的意见。在这些年里，布拉姆斯的主要作品大抵是钢琴曲，钢琴是自己演奏的乐器。它们中包括三首很有价值的奏鸣曲，其中第三首F小调在激情与沉思的融合上、在丰满的音调常显深沉的写法上显示出了他的天才的走向。在这一时期，他还写了一些歌曲。五十

约翰内斯·布拉姆斯	生平
1833年	5月7日生于汉堡
1848年	举行第一次钢琴独奏会，在酒馆等处以演奏钢琴谋生
1850年	随同小提琴演奏家赖梅尼巡回演出，其间与小提琴演奏家约阿希姆（并成为密友）、李斯特结识。
1853年	与舒曼结识，舒曼在一家期刊上发表文章赞扬他的天才
1854年	去波恩见克拉拉，开始钟情于她；完成第一批钢琴作品
1857年	在汉堡；在代特莫尔德教钢琴和担任宫廷乐队指挥
1859年	在汉堡建立女子合唱队并任合唱队指挥
1860年	发表反对李斯特的“新音乐”的宣言
1863年	任维也纳歌唱协会指挥
1864—1871年	在维也纳任私人钢琴教师；完成一些钢琴曲和室内乐，完成《德意志安魂曲》
1872—1875年	任维也纳爱乐乐团指挥；完成《圣安东尼变奏曲》
1876年	完成1855年开始创作的《第一交响曲》
1877—1879年	完成第二交响曲、小提琴协奏曲
1879年	被授予很多荣誉；完成《学院节日序曲》
1881年	与约阿希姆发生隔阂；允许迈宁根宫廷乐队试奏他的作品
1883年	完成第三交响曲
1885年	完成第四交响曲
1891年	与理夏德·米尔费尔德相识，并在其鼓舞下创作了四部作品
1897年	4月3日逝世于维也纳

年代后期，他每年都在代特莫尔德的小宫廷里度过数月时间，在那里他可以与一支乐队合作。他为这支乐队创作了他称之为夜曲的两首轻型管弦乐作品。他感到还没有准备好写像交响曲那样豪迈的音乐。他曾尝试着写一部交响曲，但接着又把它写成一首双钢琴奏鸣曲，最终又决定把它写成一部钢琴协奏曲——《D小调钢琴协奏曲》，一部非常火辣的、非常新颖的作品。正如它开头的乐句(例Ⅷ.21)所示：音乐在某种意义上显得笨拙，然而它又从笨拙中产生出一种几乎是愤怒感的力量。这对音乐来说是一种新的东西。

例Ⅷ.21

Maestoso [majestic] （小提琴、大提琴、低八度）

（低音提琴、定音鼓）

新的固然是新的，但仍然实实在在地属于纯音乐的表情传统：布拉姆斯对改变音乐表情的性质毫无兴趣，或者说对赋予表情非音乐的性质毫无兴趣，就像李斯特、柏辽兹、瓦格纳所做的那样。1860年他在与另外三人发表的著名的宣言中公开说明了这一点。这一宣言明确地把他置于保守者之列。这时，他居住在汉堡，并担任着女子合唱队的指挥，但他还作为钢琴家—作曲家活跃在乐坛上，并频繁地外出做巡回演奏。一些重要的钢琴作品都是在这一时期创作的，他的《亨德尔主题变奏曲》即是其中的一首。这首变奏曲由于拥有一种有力宽广的形式、一系列独具特点的连续变奏和有一个构成复杂的需要高超演奏技巧的强有力的赋格，因此被认为是继续了贝多芬的变奏传统。每一变奏都遵循着亨德尔主题的旋律或和声的轮廓线，但是每一变奏又都有其自己的织体和节奏，而且其中的几个变奏从主题中演化出一些特殊的乐句，因而使音乐具有了一种交响性质和内在的统一性。

布拉姆斯迄今已经出版了大量的乐曲，但快到三十岁时仍然没有得到更广泛的承认。当看到汉堡爱乐乐团的指挥将出现空缺时，他希望接替这一职位。可是因被忽视，他未得到这个职位。事实上，他在这之前不久曾离开汉堡去维也纳宣传过自己。这时他决定留在这奥地利的首都，并在1863年接受了维也纳歌唱协会(Singakademie)的指挥一职。这是一个常常不用伴奏的合唱团体，而布拉姆斯也因此被吸引去研究较老的音乐曲目。然而他只在该合唱协会工作了一个季度。他可以借助演奏谋生，也做一些教学工作。

他后来曾考虑过担任一个正式的职务，但除了在1872—1875年期间指挥了维也纳爱乐乐团的系列音乐会之外，他宁愿保持其自由职业者的身份。因为所有的他真正想

约翰内斯·布拉姆斯 作品

管弦乐：交响曲——No.1，C小调(1876)，No.2，D大调(1877)，No.3，F大调(1883)，No.4，E小调(1885)；钢琴协奏曲——No.1，D小调(1858)，No.2，降B大调(1881)；小提琴协奏曲(1878)；小提琴与大提琴协奏曲(1887)；《学院节日序曲》(1880)；《悲剧序曲》(1881)；《圣安东尼变奏曲》(1873)；小夜曲

室内乐：2首弦乐六重奏(1860、1865)；2首弦乐五重奏(1882，1890)；3首弦乐四重奏——C小调、A小调(1873)，降B大调(1876)；F小调钢琴五重奏(1864)；3首钢琴四重奏(1861，1862，1875)；3首钢琴三重奏(1854，1882，1886)；单簧管五重奏(1891)；小提琴奏鸣曲

钢琴音乐：奏鸣曲——No.1，C大调(1853)，No.2，升F小调(1852)，No.3，F小调(1853)；狂想曲，间奏曲，叙事曲，随想曲，变奏曲；双钢琴——《情歌圆舞曲》(1874，1877)；《匈牙利舞曲》(1852—1869)

合唱音乐：《德意志安魂曲》(1868)；《女低音狂想曲》(1869)

歌曲：《四首严肃歌曲》(1869)；180多首其他歌曲

主调合唱曲 管风琴曲

做的事就是作曲。布拉姆斯是一位不轻易创作、自我要求非常严格的作曲家，他不断向他的朋友们尤其是约阿希姆和克拉拉征询对他新作品的意见，并总是欣然地对作品进行修改——他毁弃了很多他写作的音乐，留下一些作品不予出版，而且经常对一部作品应采取何种形式拿不定主意，像对《D小调钢琴协奏曲》那样。例如，他在1864年完成了一首钢琴五重奏，开始是作为弦乐五重奏写的，在最后确定其形式之前，还曾把它转换成双钢琴奏鸣曲。

在六十年代后期和七十年代期间，布拉姆斯以维也纳为基地，偶然也去一些湖畔假日胜地(主要是瑞士境内的)旅行，或去一些可以安静、舒适工作的疗养地。他举行了一些只演奏自己作品的巡回音乐会。这一时期他的作品有钢琴曲、室内乐和歌曲，但在1860和1874年之间没有任何管弦乐作品问世，不过他写了那部流行的、引人入胜的《圣安东尼变奏曲》(St Antony Variations)。他仍然感到尚未做好写作交响曲的准备。

在六十年代后期，他确实创作了一部较大的合唱作品《德意志安魂曲》(German Requiem)。他在很多年前就开始着手写这一作品(也是对采用何种形式拿不定主意)，他在1865年他母亲去世后不久又把它拣了起来。这部作品分几次与公众见面——1867年上演了三个乐章，第二年上演了六个乐章，1869年上演了全部的七个乐章。这不是一部传统的罗马天主教悼念亡灵的安魂曲，而是一组为德文圣经中述说死亡、哀悼与慰藉的诗歌谱的曲。它的主要特点是速度缓慢、色彩朦胧。第一乐章的配器中，实际上没有小提琴，为"哀悼的人们受到赐福"一句谱写的音乐宁静而温和。第二乐章虽然是三拍子，但有葬礼进行曲阴郁的色彩，其主要主题来自布拉姆斯在舒曼逝世时为写一部管弦乐作品所记下的草稿，它的结束段赋格反映了布拉姆斯对巴赫和亨德尔合唱音乐的兴趣，他非常赞赏他们的合唱作品并帮助上演它们。在这首安魂曲的后部还有两个赋格乐章，其中一个也加入了表现最后审判日的号声——不是依靠音乐上的模仿，主要是依靠唤起恐怖的情绪——的乐段。但是从始至终隐含着安慰的信息。值得注意

的是，三个以小调调式开始的乐章都以大调调式在光明和自信而不是在黑暗和不祥中结束。安慰的信息在第四和第五乐章中表达得非常明白。第五乐章是在第一次“完整”的演出后加进的——是惟一有女高音独唱的乐章，歌词意味深长地包含了“我愿如同你的母亲一样安慰你”一段歌词。而在第四乐章中为“你们的住处多么可爱”谱写的合唱的抒情性丝毫未减，使用了典型的宽广的布拉姆斯风格的主题(例Ⅷ.22)。值得注意的是，长笛上四小节的引子与其后女高音演唱的音乐相同，尽管它是翻转的。这是布拉姆斯经常使用的一种手法，即通过乐思的相互联系来加强音乐的统一。

第一交响曲

到了1876年，布拉姆斯最终感到可以让他的第一交响曲面世了，而世人也一直急切地等待着它。他早在1855年就开始着手这首交响曲的创作，可是它进行得比平时更慢，因为他意识到在人们心目中他已成为贝多芬交响曲传统的继承者。他必须有把握做到与这个继承者身份相称。他用传统上表现忧郁的G小调来写这部作品，并以一个缓慢的引子开始，其中预示了第一乐章的主要乐思。这一宏伟、庄严、坚定不屈的乐曲含有一些音型，而当它们后来在较快的速度上、在不同的结合和关系中出现时，获得了更鲜明的特点。布拉姆斯在探索甚至是一些非常简单的乐思的各种可能性方面具有无穷的创意，而且常常在这些乐思上建立起整个乐章。例如，它们可以翻转、交织甚或改变速度。在这一乐章中，他庞大的结构设计与贝多芬的非常相似，而且像很多贝多芬的成熟作品那样，在尾声中对乐思做了进一步的发展。然而布拉姆斯是以沉思的而不是以贝多芬式英雄凯旋的音调结束了这一乐章。

即使渡过悲剧与风暴的时间要比贝多芬的长一些，而且明显地比贝多芬阴郁一些，但是那种英雄式的凯旋确实存在其中。布拉姆斯的慢乐章是一首沉思的、抒情的间奏曲，以一段特别娓娓动听的小提琴独奏结束——违背了交响曲的要求，在交响曲中如此表现个人的音调是罕见的，而且在某种意义上与占主导地位的集体情感的基调不一致。布拉姆斯用一首音调温和、情绪轻松的乐曲代替“谐谑曲”乐章。他更喜欢这种乐章(常常被称作“间奏曲”式乐章)而非常规的“谐谑曲”，主要是因为他的外乐章的音乐篇幅长大，有时甚至非常激烈，需要加以平衡。这些都是贝多芬风格的“谐谑曲”

例Ⅷ.22
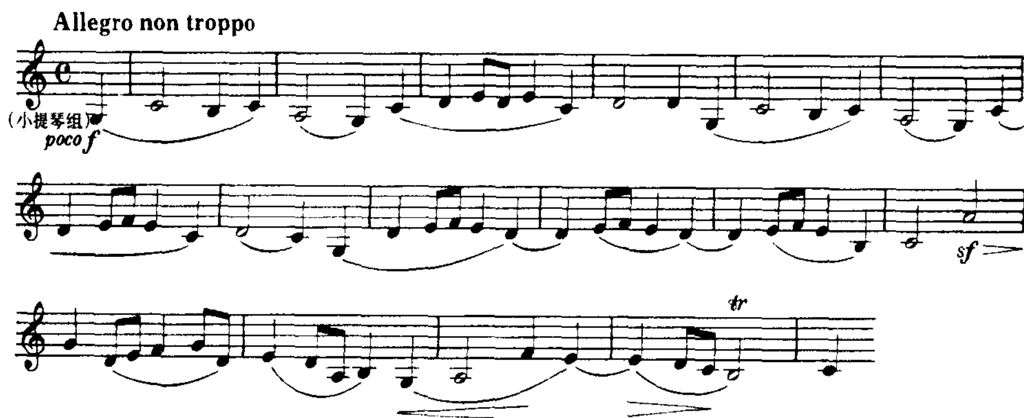
[Moderato]
(长笛、单簧管)
(乐队) *p*
(voices)
How love - ly are thy dwell - ings, O Lord of Hosts, O Lord of Hosts

所不能适用的。

布拉姆斯以与第一乐章同样严肃、深沉的音乐开始他的终乐章，尽管这时有一些令人兴奋的弦乐器拨奏乐段和戏剧性的不断加速，为音乐提供了一种激动而满怀期盼的气氛：突然晦黯的C小调让位于C大调，圆号在晶莹闪烁的弦乐和柔和的长号伴奏下，吹出一个宏伟的主题，稍后继之而来的是长号和大管奏出的一段众赞歌似的旋律。但是，伟大的时刻，在某种意义上是整个交响曲的高潮，是在引子接近结束时到来的，织体清晰，那一暗示前面音乐的主题终于出现了——美妙而气息悠长的旋律，虽然阴沉但十分庄严(例Ⅷ 23)。

布拉姆斯的听众曾期盼着他写出一首他们可以称之为“贝多芬第十”的交响曲，而

例Ⅷ.23



这首部作品完成了这一使命，因为其主题与贝多芬第九交响曲的终乐章有着明显的类似。不过布拉姆斯的处理手法完全不同于贝多芬。贝多芬的终乐章是一大套变奏曲，而布拉姆斯的主题无疑是被用作奏鸣曲式乐章的主要乐思。还是那样，这一主题的一些成分在各种各样的意义上被加以运用，从音乐上来说，它们的连结为乐曲提供了统一的基础。其他的主题也是按这样的方式处理，而且布拉姆斯的让同一乐思在不同伪装下、在不同意义上出现的技巧，使他的音乐具有向上的紧张和力量。

交响曲的完成和最初几次演出的成功，似乎给布拉姆斯身上注入了某种东西：他感到他可以履行他作为管弦乐作曲家的天职了。他的第二交响曲，在第二年(1877)完成于一处湖滨胜地，并于同年末由维也纳爱乐乐团演出。作品虽然同样结构有力，但总的说来比第一交响曲和缓与轻松。1878年他在同一胜地为朋友约阿希姆写了他的小提琴协奏曲：另一部宏大、宽广的作品，独奏者负担十分繁重(约阿希姆说这是一首“考验小提琴的协奏曲”)，甚至超过了贝多芬的协奏曲。在某种程度上，这首协奏曲在通过小提琴独奏声部与乐队的抗争方面模仿了贝多芬的作品。

这时在欧洲生存下来的不多几个私人组织的乐队之一是萨克塞－迈宁根公爵宫廷中一支规模适中的乐队(约五十人)。它的指挥是汉斯·冯·比洛。自从他听了布拉姆斯的第一交响曲及他与瓦格纳关系破裂以来，比洛已经开始把布拉姆斯视作贝多芬传统的真正监护人(比洛对贝多芬十分崇拜)。他提出布拉姆斯可以使用迈宁根乐队试奏他正在创作中的作品，布拉姆斯热情地接受了这一建议。这事发生于他完成巨大的第二钢琴协奏曲的1881年。这一部作品鼓舞他更进一步从事管弦乐的创作。1883年他完成了第三交响曲，1885年完成了第四交响曲，这两部作品的创作主要是在夏天，而且通常

欣赏提示 VIII.F

布拉姆斯：《C 小调第一交响曲》, Op.68(1876), 第一乐章

2 支长笛、2 支双簧管、2 支单簧管、2 支大管、低音大管
2 支圆号、2 支小号，定音鼓
第一、第二小提琴组，中提琴组、大提琴组、倍大提琴组

第一乐章(稍绵延的—快板) 引子(1—37 小节)音乐从小提琴组和大提琴组以半音音阶努力向上攀登(例 i)，同时木管乐器中提琴、圆号奏出一个下行的主题(例 i：注意音形 X，1 与 2 两部分)，Y 和 Z。(这些音型典型地代表了布拉姆斯风格，任何一个都可以使用它的上行形式：比较例 i 与例 ii)。在木管乐器上和弦乐拨奏中听到另一主题，在例 i 返回(在 G 小调上)之前，有弦乐上继之而来的，建立在例 i 的 Y 上的第三个主题。一段双簧管独奏出现，很快这一乐章的主体部分开始。

呈示部(38—190 小节) 第一主题的主要旋律由已经听到的音形 X 和 Y(如例 ii 所示)组成。其延续部分是例 iv，为例 iii 的较快的形式。在乐队全奏的末尾，连接部——从第一主题的材料引向第二主题——开始出现，低音弦乐奏出 X^1，木管器奏出 Y(例 V)，但不久两者交换(弦乐奏 Y，木管奏 X)。所有材料都在后边，特别是在第二主题的材料中继续听到，这时第二主题的材料是关系大调降 E 大调(见例 vi)，在这段中突出了双簧管和大提琴，不过双簧管继续向一段新的旋律前进，然后与单簧管形成一段问答——而且这一段的一个变体，交替地用单簧管和圆号轮流演奏。这里有建立在 Z(Y 也呈现)的大的渐强。这一乐队全奏结束了呈示部，布拉姆斯在总谱上指示这一部分要反复一次(实际演出时并非总是遵守这指示)。

展开部(189—339 小节) 一段短小但狂暴的乐队全奏，然后是较为安静的一个独奏长笛和独奏双簧管的持续乐段。音乐这时已经经历了几次转调，并在转入 F 小调以便对 Z 作一次展开之前，在主调 C 小调上短暂地停顿了一下。这又一次引入了一些远关系调，并在弦乐与管乐有力的对答中达到了最高潮，弦乐与管乐好像在试图争夺统治权。但是接着音乐回到了 C 小调并平静下来，出现一个建立在 X^1 上的持续乐段，其大部分首先在小提琴听到(木管乐器有时有一些下行的三度音加以衬托，正像刚开头那样——见例 i)，然后低音乐器接过来，Z 又回来并连同 X^2 把音乐推向一次有力的高潮。然后有一个剧烈的转调(X^1 在乐队的顶部，X^2 在底部)，于是我们回到了……

再现部(339—458 小节) 与呈示部颇为相似，但这时的配器丰富了，而且过渡段缩短了，同时第二主题的材料以 C 大调出现，带有一些对 C 小调的暗示。

结尾(458—511 小节) 再现部结束时，音乐在弦乐与管乐之间又暴发出一次更为激烈的对话，对话在猛烈的音响中戛然而止，随之而来的是一个建立在 X^1 上、由小提琴组奏出的较为抒情的乐段。这时，音乐缓慢下来(标有 Meno Allegro，较慢的快板)，而且回顾了开头几小节，这次充满了沉思，甚至有种厌倦感，接着这一乐章结束在一个 C 大调的和弦上。

第二乐章(绵延的行板)E 大调：三部曲式
第三乐章(稍快的小快板)，降 A 大调：三部曲式
第四乐章(柔板—不过分的快板)C 小调—C 大调：奏鸣曲式，带有缓慢的引子

例 i

x¹ x2

（小提琴组）

（木管）

z

y

y

例 ii

x¹
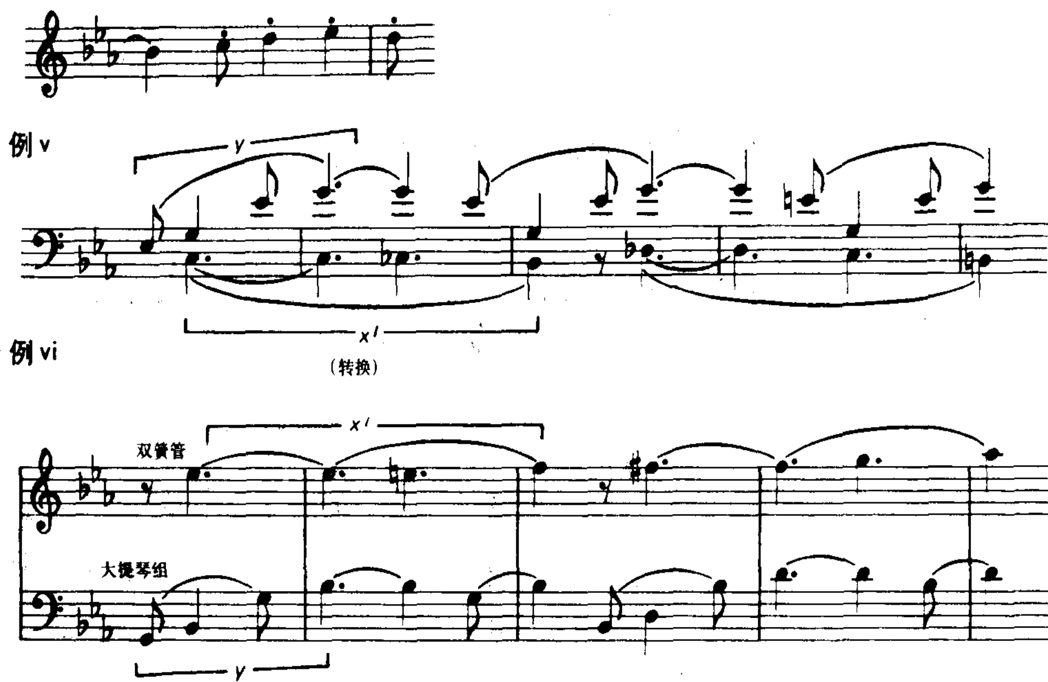
x2

y

z

例 iii

例 iv
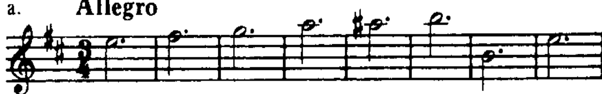


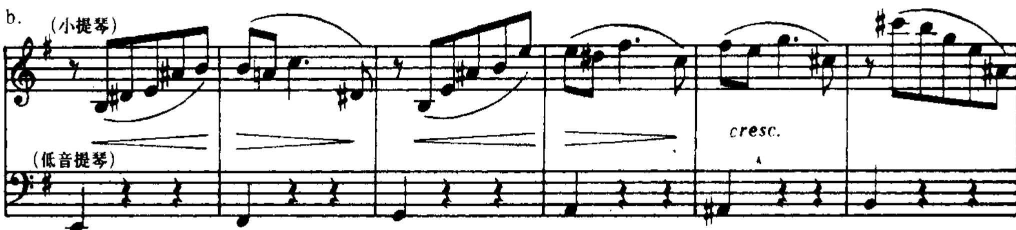
是在湖畔或乡村环境中进行的。第四交响曲将是他最后一部交响曲，在它的终乐章中，布拉姆斯使用了一种曲式原理："帕萨卡利亚"(passacalia)。他在研究整理他所崇拜的老一代作曲家的作品时曾经见到过这一曲式原理。在这里，音乐是由一个不断重复的主题结合在一起的。布拉姆斯的这一在开头处便被突出出来的主题(例Ⅷ.24a)有时按常规用于低音部(例24b)，有时被显眼地裹在旋律与和声内(如例24c)之中。即使主题并非能够始终听到，但它为乐曲的结成一体提供了一种手段，而且这一乐章中带有即兴性质的旋律特征，不断地受到交织在音乐中的音响样式(pattern of notes)所形成的和声约束的抑制。

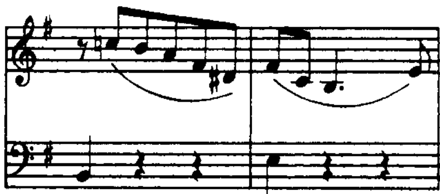
布拉姆斯的下一部、也是他最后的一部管弦乐作品完成于1887年。这是一首小提琴和大提琴双协奏曲。他一直喜爱大提琴——他早在1859—1860年写成的第一首弦乐六重奏中，他已经为它写出了他最灿烂的主题中的三个，有的崇高远大，有的安详恬静。他还为大提琴写过两首奏鸣曲。据说，在他听了德沃夏克的大提琴协奏曲之后，他曾希望自己也写出这样一部作品。结果他做到了，不过他是把小提琴与大提琴配合在一起做的。这样做，部分原因是他要写一部作品赠送给他的老朋友约阿希姆。在一次家庭争吵中，他曾站在约阿希姆妻子的一边，并因此与约阿希姆疏远了数年。这首双协奏曲对他们二人关系的和解起了一定的作用。这首双协奏曲的第一乐章呈现了布拉姆斯最严谨的风格，但是中间的慢乐章在配器与和声上过分追求华丽，而终乐章又一次转向他青年时期对吉普赛音乐的模仿。
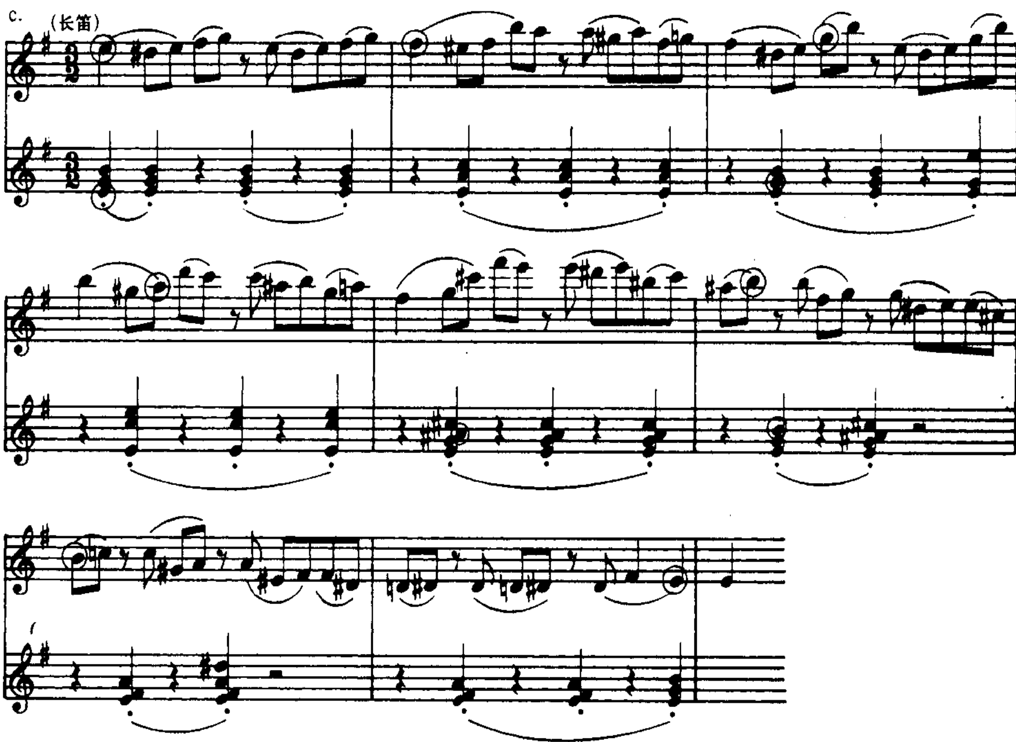
与此同时，室内乐和歌曲不断地从布拉姆斯的笔下涌现出来。他的第三、也是最后一首小提琴奏鸣曲问世于1888年，他还在1890年完成了一首弦乐五重奏。布拉姆斯喜爱那种比传统的弦乐四重组更大的乐组所能产生的更为丰富的织体。大约在这一时期，布拉姆斯听了单簧管演奏家理夏德 · 米尔费尔德(Richard Mühlfeld)在迈宁根的演奏，并感到不得不为他写一组包括一首单簧管五重奏(1891)的作品。在这首单簧管五重奏里，布拉姆斯沉醉于单簧管与弦乐合奏的柔和、丰富的色彩之中。这又是一部组

例Ⅷ.24









织得非常好的作品，它不断地变化各个主题的形态并赋予其新的含义。例如，在慢乐章里，开头的那一朴素、抒情的主题为对比段的活泼、热烈的花体句提供了基础——再次使人想起吉普赛人的即兴演奏。在间奏曲形式的第三乐章中，开头的抒情主题为生气勃勃的中段提供了仿效的轮廓。这一手法，在布拉姆斯的音乐思想中是非常重要的一部分，与用在“主题与变奏”(theme-and-variation)乐章中的手法类似，这是一种布拉姆斯擅长的样式，而且这一五重奏的终乐章为这一样式提供了一个杰出的范例。这一五重奏以布拉姆斯主题变形手法中一个特别名符其实的、令人充分信服的实例结束了全曲，因为它最后的变奏用了第一乐章的节奏，不仅如此，它的线条与第一乐章也有某些共同之处；所以在结束时，当整个作品开头的音乐再现时，音乐很自然地由刚刚听到的东西产生出来，这首五重奏的统一与完整变得十分清晰。

在他晚年的岁月中，布拉姆斯于相隔十余年之后又回到钢琴音乐。1892年他写了四组钢琴曲：一些是短小、独立、带有如“间奏曲”或“随想曲”之类标题的钢琴作品，一些是热烈而辉煌的，但大部分是沉思、微妙而富于幻想的，而且都是以一位成熟作曲家炉火纯青的技巧写就的。直到1886年，布拉姆斯的大半生一直在写作歌曲，就在他最后的日子中，也还在创作歌曲。1896年他写了题名为《四首严肃歌曲》(Four Serious Songs)的一组歌曲——为圣经诗文谱写的歌曲。这四首歌曲音调忧郁、阴沉且富有力量，是在他意识到死神已离他不远时写成的。与《德意志安魂曲》一样，其内容涉及死亡与慰藉。他以前的歌曲接近舒伯特和舒曼的传统，虽然其中许多也带有一点日耳曼民歌的色彩。

《四首严肃歌曲》是布拉姆斯最后的作品。他这时仅六十岁出头。尽管他晚年获得了普遍承认——例如被授予过各种荣誉称号，并成为汉堡市荣誉市民——但他遭受了很多友人去世的痛苦。1896年他患上了肝癌，曾在一处温泉胜地疗养，但无济于事。第二年春天，他与世长辞。布拉姆斯不是一个革命者，他只是一位以不显著的方式进行改革的人(然而是一种最后对后来的作曲家如勋伯格产生了深刻影响的方式)。他的作曲原理是古典的，可是他的音乐常常在粗犷和严肃的表面下，明显地存在着一种充满激情的真正的浪漫主义精神。

第九章　十九世纪与二十世纪之交

浪漫主义时代，一般认为延续到1910—1913年历史上关键的几年——第一次世界大战的前夕。不过，我们还是把它界定在以肖邦、舒曼和柏辽兹为开始到瓦格纳一段时间为好。它的中止并不明显、清楚；当然历史通常不喜欢给要为历史划线的历史学家们以方便。在上一章中，我们仍然主要讨论了瓦格纳以前的或距离瓦格纳远的作曲家们(如威尔第和布拉姆斯)，因为他们在感到瓦格纳的影响力之前已经找到了自己的音乐语言。在本章中，我们要讨论的作曲家们实际上都受到了瓦格纳的影响，甚至包括那些有意识地反对瓦格纳的人。这些人大半活跃在19世纪70年代和第一次世界大战之间，虽然有些人活得更长些(理夏德·施特劳斯甚至活到第二次世界大战结束)。

根本上，这是一个作曲家们面对传统调性体系在瓦格纳的半音(chromaticism)体系的压力下解体、寻求拓展音乐语言的时代。然而，俄国和东欧的作曲家并非主要因为瓦格纳，才选择了自己的道路。19世纪中叶是欧洲很多国家的人民开始逐渐增强民族意识的时期，部分原因是来自他们对过去和民族传统日益增长的兴趣。但这种民族意识还与当时政治的发展存在着密切的关系，因为传统的统治者，君侯和主教被迫让位于形式较为民主的政府，还因为由语言和传统结合在一起的群体推翻了外国的统治。比利时和尼德兰(即荷兰)在1830年成为王国，意大利在1861年成为王国，德意志在1871年成为帝国。其他仍然在外国统治下的民族，也对自己的传统有了新的意识，例如捷克人和匈牙利人开始珍爱他们的民歌和文学，尽管统治阶级仍然普遍说德语。在这些国家以及波兰和俄国，高雅的音乐主要来自意大利和德国，但这时作曲家们开始为人民大众所使用的语词谱曲。很自然，他们这样做时需要努力融入他们的民歌传统——不仅要使旋律符合歌词的节奏和起伏，而且一定要有动人的亲切感。经济因素也在其中起了作用：随着工业化的发展，更大的人口聚集中心开始出现，而且从过去曾是农民阶层的人口中，形成了一个愿意去音乐会和歌剧院的中产阶级。

民族主义

俄国的作曲家们——不是所有的，就最伟大的来说，柴科夫斯基就有点远离这一新的发展趋势——组成了最突出的、最成熟的一个民族乐派的群体——他们的音乐无拘无束地使用了民歌。在俄国，这也是其他艺术兴盛的时期，这个世纪初有诗人普希金，后有契诃夫和陀斯妥也夫斯基。捷克人更注重吸取民族语言的节奏，而不是民间曲调；作为奥－匈帝国的一部分，他们具有根深蒂固的德国的(及意大利的)中欧传统。北欧也与德国存在着悠久的联系，但是格里格(Grieg)并非惟一吸收地方民间音乐的作曲家。在19世纪末，西班牙的作曲家们，如阿尔贝尼斯(Albeníz)、格拉纳多斯(Granados)和图里纳(Turina)也都积极有力地吸取他们本土的传统。

民族意识的增强不仅限于欧洲的周围。如我们所看到的布拉姆斯使用了德国民歌，瓦格纳也深深地意识到他作为德国人的个性；威尔第也充分体会到他作为意大利人的个性。在这些国家以及法国，艺术音乐的传统是如此强大和如此具有特性，以致使用

民歌既不需要也无法加以处理:作曲家们的音乐语言已经有了显著的民族情调和民族风格,而民歌也不容易适应这些国家的作曲家们所使用的形态完美的风格。在不列颠,占主导地位的是日耳曼的审美趣味,虽然后来终于出现一次强大的民族运动。在美国,艺术音乐的传统基本上是欧洲的舶来品,虽然它主要也是德国的,但又多种多样。路易斯·莫劳·戈特沙尔克(Louis Moreau Gottschalk,1829—1869)吸收了美国黑人和西班牙的音乐成分,但这一世纪最著名的美国作曲家爱德华·麦克道尔(Edward MacDowell1860—1908)的音乐语言则完全是世界主义的。

异国情调

采用民族特点可能不仅是主张本民族的特性。俄国作曲家里姆斯基-科萨科夫(Rimsky-korsakov)以西班牙的旋律和节奏写了一首《西班牙随想曲》(Spanish Caprice)和一部暗示中东音乐的作品《舍赫拉查德》(Sheherazade)。另外还有一些作曲家把目光投向欧洲之外:例如德彪西(Debussy),从他在1889年巴黎世界博览会听到的印度尼西亚的加美兰乐队和编锣中寻求灵感,写了一部埃及人的舞剧(与许多法国人包括他以前的比捷和以后的拉威尔一样,他也写了西班牙旋律的音乐),而普契尼则把目光投向更远的地方——日本、中国和美国荒蛮的西部——寻求新的旋律和乐思。在视觉艺术中也有类似的情况,比如保罗·高庚(Paul Gauguin, 1848—1903)在南太平洋找到了灵感。这里还有一个为逃避西方社会的世故与虚伪而寻求"回归自然"的因素,虽然在音乐方面不可能有确切的"回归自然",但采用民歌的作曲家们肯定会有同样的感觉。无论如何,这一时期在音乐与绘画之间有一种近似之处出现在德彪西和法国印象派作品中,如克劳德·莫奈(Claude Monet ,1840—1926)和卡米勒·毕沙罗(Camille Pissarro,1830—1903)之间,德彪西依靠幻觉和感觉上的印象,使用了淡彩和模糊的、暗示性的和声来代替轮廓鲜明的主题。可以说,德彪西更近似包括古斯塔夫·莫罗(Gusteave Moreau, 1826—1898)等画家和诗人马拉美(Stéphane Mallarme, 1842—1898)的象征派,正是马拉美的诗引发德彪西写了他著名的作品《牧神午后》(L'après-midi d'un faune),不过,很难看出两者之间明确的相似之处。

印象主义、象征主义

在这里,无论如何我们需要提到另外两位法国作家——巴尔扎克(1799—1850)和左拉(1840—1902)。巴尔扎克是从浪漫主义中产生的新现实主义的创始人,而左拉可能是新现实主义的最有力的代言人。在视觉艺术方面,与巴尔扎克最类似的人是古斯塔夫·库尔贝 (Gustave Courbet,1819—1877)。巴尔扎克在反对浪漫主义的空想、虚构和怪诞方面,比其他人更具有代表性。在上一章讨论过的比捷的《卡门》所表现的现实主义,提供了一个音乐上十分相似的例子,比马斯内的歌剧的例子更为相似。马斯内虽然是一位现实主义派,但他的音乐外加了一层浪漫主义的浮华装饰。现实主义(意大利语为Virtismo),由于它倾向于正视心理现实及敢于面对社会丑恶(盛行于工业化鼎盛时期的日子里),因此具有政治寓意,所以,总的来说,也可以把它看作是与威尔第的歌剧和大歌剧(grand Opera)中崇高情感(即使是象征性的)和瓦格纳非现实与虚幻的世界相对立的一部分。现实主义对歌剧作曲家产生了强烈的影响,特别是对那些在小说家乔万尼·维尔加(Giovanni Verga,1840—1922)著作中与它相遇的意大利歌剧作曲家。

现实主义

第一个有重要意义的现实主义作曲家是彼得罗·马斯卡尼(Pietro Mascagni,1863—1945),他的《乡村骑士》(Cavalleria rusticana)不加修饰地述说了一个西西里岛农村发生的不忠贞与复仇的故事。这是一部独幕剧,通常与鲁杰罗·莱翁卡瓦洛(Ruggiero Leoncavallo,1858—1919)的以走江湖剧团为背景的类似故事的歌剧《丑角》(Pagliacci,

1891)联袂演出。普契尼，一般不被认为是一位现实主义作曲家，而且他的乐曲肯定是远远超出现实主义的，不过，在歌剧《艺术家的生涯》中，他对巴黎艺术家贫困生活的描述和在《托斯卡》中对肆无忌惮的残暴的描述，都存在着现实主义的成分。数位意大利作曲家采取了类似的道路，德国和法国的一些作曲家也是如此，但是他们的歌剧在今天仍然上演的较少，一个例外是居斯塔夫·夏庞蒂埃(Gustave Charpentier,1860—1956)的《路易丝》(Louise,1900)。亚纳切克(Janá ček)的一些歌剧，也有明显的现实主义成分。

然而，理夏德·施特劳斯，这位20世纪初期中欧最重要的歌剧作曲家却与现实主义没有什么关系，虽然他最初的两部歌剧《莎乐美》(Salome,1905)、《埃莱克特拉》(Elektra,1909)进入了现实主义作曲家所喜爱的那种体现残酷与肉欲一类的剧目。或许不妨称这两部歌剧为现实主义心理歌剧，因为它们尝试用现实主义探索人类心灵的某些基本方面，为此目的，采用了一个圣经故事和一个古典时期的故事，对前者作了与王尔德(Oscar Wilde)同样的阐释。这种对强调人的动机的兴趣，可以看作是与西格蒙特·弗洛伊德(Sigmand Freud,1856—1939)同时期的著作有着某些共同点——由于曾为马勒(Mahler)做过短期的心理治疗，弗洛伊德可能与马勒的关系更为密切。施特劳斯放弃了这两部早期歌剧的暴力内容，并离开了他早期交响诗那种把李斯特同类作品的叙事方面进一步大大发展的夸张风格，采用了瓦格纳之后的主题变形手法和庞大的管弦乐队。《埃莱克特拉》之后，他写了《玫瑰骑士》(Rosenkavallier)，一部描述18世纪维也纳的私情的大型作品，处理得诙谐有趣而且非常精致。其中表现了与“新艺术”运动“世纪末”的颓废和奥布里·比亚兹莱(Aubrey Beardsley，1872—1898)的大胆的、性暗示绘画相同的东西——一种玩弄艺术的艺术(an art that plays with art)。

然而，施特劳斯坚定地站在中欧传统之中，因为他更多的是一个充满新思潮的人，而不是一个革命者(像曾长期被认为的那样)。马勒也是如此，尽管他对下一代产生了影响，扩展了浪漫派交响曲的框架，像布鲁克纳在上一代所做的一样，不仅如同布鲁克纳让交响曲的发展适应瓦格纳式的规模，而且表现了范围很广的与音乐无关的理念——达到极点的是在巨大的第八交响曲里，从歌德的《浮士德》第二部中吸取来的哲学观念。我们从布鲁克纳、施特劳斯和马勒身上看到的这种对手段的扩大，是一个时代行将结束的特点。人们把这类作品看作是浪漫派主要传统的最后绝望和狂燥不安的垂死呼号。这种看法并非完全是过分简单化。

俄国的民族主义

除了那位性情古怪的天才米哈伊尔·格林卡(Mikhail Glinka,1804—1857)的作品以外，19世纪中叶以前的俄罗斯音乐是一方的土特产，接着，各种因素的结合使俄罗斯音乐的状况发生了变化。1859年皇家俄罗斯音乐学会的成立，1860年圣彼得堡音乐学院和1865年莫斯科音乐学院的创建，及1867年柏辽兹的来访都对这些变化起到了促进作用。还有，自然音和声恰好在它能够与俄罗斯民间音乐和宗教仪礼歌曲调式相结合的时刻来到了。另外，出现了以莫杰斯特·穆索尔斯基(Modest Mussorsky,1839—1881)、米利·巴拉基列夫(Mily Balakirev，1837—1910)、尼古拉·里姆斯基－科萨

科夫(1844—1908)、亚历山大·鲍罗丁(Alexander Borodin,1833—1887)和彼得·柴科夫斯基(Pyotr Tchaikovsky,1840—1893)为代表的非常有才能的富有创造性的一代。

柴科夫斯基

彼得·伊利奇·柴科夫斯基1840年出生于维亚特卡省，他的父亲是那里的一个矿务工程师和工厂经理。他母亲的祖父是法国人，但他对法国事物的爱好更多地是来源于他家里于1844—1848年间为他聘请的一位法国家庭女教师凡尼·迪尔巴什，而不是通常的血缘关系。1848年柴科夫斯基一家迁居圣彼得堡，在这里，这位未来的作曲家进入法律学校学习(1850—1859)。在这一时期，特别是在1854年他母亲去世期间，他开始认真地作曲，但是从法律学校毕业后，他不得不去司法部任职，直到1863年成为圣彼得堡音乐学院的全日制学生，他在音乐学院的作曲老师是年轻的、充满活力的院长安东·鲁宾斯坦(Anton Rubinstein,1829—1894)。

鲁宾斯坦不久成为公认的巴拉基列夫的对立面：一个是世界主义者，另一个是坚定的俄罗斯民族主义者。鲁宾斯坦更加关心标准的体裁而不是巴拉基列夫喜爱的那种如画般的交响诗，音乐趣味保守(他们两人的对立是布拉姆斯与瓦格纳之间对立的反映)。年轻的柴科夫斯基自然受到了鲁宾斯坦观点的影响，并以一首副标题为“冬日的幻想”(1866)的交响曲开始了他卓有成效的作曲生涯。1867—1868年冬天，柴科夫斯基开始与巴拉基列夫接触，此前巴拉基列夫已是称作“五人团”的一群作曲家之首(其他人为穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫、鲍罗丁和塞扎尔·居伊(C'esar Cui,1835—1918)的领袖。由于认识到柴科夫斯基的才能，巴拉基列夫很想使他成为该小组的第六个成员，但因两件事未果。第一是地理上的距离：“五人团”以圣彼得堡为基地，而柴科夫斯基这时远在莫斯科新成立的音乐学院执教。第二是柴科夫斯基自身的孤独性格，他似乎已经感觉到他的同性恋行为使他脱离了他的同胞。

尽管如此，巴拉基列夫在促进柴科夫斯基的民族主义倾向方面还是起到了相当大的作用。这一民族主义的闪光从柴科夫斯基的歌剧《司令官》(Voyevoda,1869)开始出现，到后来的《禁卫兵》(Oprichik,1874)和《铁匠瓦库拉》(Vakula the Smith,1876)已有充分的表现。《司令员》和《禁卫兵》都是壮观的历史剧，而《铁匠瓦库拉》则是荒诞的神话故事，前两部剧几乎是他以前曲谱的重写。这三部歌剧现在已很少上演：甚至柴科夫斯基的十部歌剧中只有《叶甫盖尼·奥涅金》(Eugene Onegin)和《黑桃皇后》(The Queen of Spades)是经常上演的剧目。然而，他在巴拉基列夫影响下写的另一部早期作品却是最受欢迎的音乐会乐曲之一，也是他第一部成熟的作品，那就是《〈罗密欧与朱丽叶〉幻想序曲》(1869)。

其悲惨爱情的主题对柴科夫斯基有着明显的个人意义。这是在他后来以文学作品为基础的叙述性作品《里米尼的弗兰切斯卡》(Francesca da Rimini，据但丁的诗创作，1876)，《曼夫雷德》(Manfred,据拜伦的诗创作，1885)和《哈姆雷特》(Hamlet,根据莎士比亚的戏剧创作，1888)中，又回归的主题。而他的《〈罗密欧与朱丽叶〉幻想序曲》在音乐风格上同样具有特点：它情感真挚的主旋律、绚丽多彩的配器以及应用奏鸣曲式以辩明并验证在不同的调性中两种截然不同乐思的戏剧性结构(在这首乐曲中是B小调和降D大调)。柴科夫斯基的音乐不属于海顿—贝多芬—布拉姆斯传统路线的发展，但他在不同的主题之间的剪接方法，强化了调性和写法上的差异，提供了展开部的新概念，正像他给人深刻印象地使用“阿波希欧斯”(apotheose,为著名人物所写的悼歌——译注)

彼得·(伊里奇)柴科夫斯基 生平

年份	事件
1840年	5月7日出生于维亚特克省的卡姆斯科—沃钦斯克
1850—1859年	圣彼得堡法律学校学习
1859—1863年	司法部办事员
1863—1865年	在圣彼得堡音乐学院师从安东·鲁宾斯坦
1866年	任莫斯科音乐学院和声教授；第一交响曲问世
1868年	与巴拉基列夫及其民族乐派作曲家(五人团)结识，但未加入这一小组
1870—1874年	所写的民族主义作品，特别是歌剧，吸引了人们的注意
1875年	完成《第一钢琴协奏曲》
1876年	开始与富孀娜杰日达·冯·梅克信件往来，得到她经济上的资助
1877年	与安东尼娜·米柳科娃结婚，数周后分居；濒临精神崩溃
1878年	完成《第四交响曲》、歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》、《小提琴协奏曲》；辞去莫斯科音乐学院的教职；创作贫乏时期开始，但在俄国日益受到人们爱戴
1885年	《曼弗雷德交曲响》问世
1888—1889年	作为音乐指挥巡游欧洲
1890年	娜杰日达·冯·梅克不再与他通信并停止了给予他的经济资助；陷入深度的压抑
1891年	在美国
1893年	完成第六交响曲《悲怆》，11月6日逝世(自杀？)

彼得·(伊里奇)柴科夫斯基 作品

歌剧：《司令官》(1869)，《雪姑娘》(1873)，《禁卫兵》(1874)，《铁匠瓦库拉》(1876)，《叶甫盖尼·奥涅金》(1879)，《马捷帕》(Mazeppa，1884)，《黑桃皇后》(The Queen of Spades，1890)

舞剧：《天鹅湖》(Swan Lake，1877)，《睡美人》(The Sleeping Beauty，1890)，《胡桃夹子》(Nutcracker，1892)

管弦乐：交响曲—No.1，"冬日的幻想"，G小调(1866)；No.2，"小俄罗斯"，C小调(1872)；No.3，"波兰交响曲"，D大调(1875)；No.4，F小调(1878)；No.5，E小调(1888)；No.6，"悲怆"，B小调(1893)；《曼弗雷德交响曲》(1885)；第一钢琴协奏曲，降B小调(1875)；小提琴协奏曲(1878)；《里米尼的弗兰切斯卡》(1876)；《哈姆雷特》(1888)；序曲—《罗密欧与朱丽叶》(1869)，《1812序曲》(1880)；《意大利随想曲》(1880)；组曲，变奏曲

室内乐：弦乐六重奏《佛罗伦萨回忆》(1890)；弦乐四重奏；钢琴三重奏

合唱音乐：康塔塔，教堂音乐

钢琴曲　**歌曲**



1892年在圣彼得堡玛丽因斯基剧院首演的柴科夫斯基的《胡桃夹子》剧照。

代替再现部那样。这些东西都曾经是交响诗或叙述性序曲中的一部分，如李斯特和柏辽兹的这类作品。不过，《罗密欧与朱丽叶》的这些手法给人的印象更为强烈，而且为把交响诗的技法融入四个乐章的交响曲铺平了道路，而无需像柏辽兹的《幻想交响曲》那样借助标题的支持。

柴科夫斯基在他的第二交响曲(1872)中做了首次尝试。该曲的乌克兰民歌使它获得了“小俄罗斯”的别称，此后又在他的称作《波兰交响曲》(“Polish”)又做了尝试。但是这两部作品透露出他在抑制他的戏剧性方面的天才(这方面的天才在非常有特点的中乐章中表现出来)，另外，这一时期他最好的管弦乐曲《第一钢琴协奏曲》是一部戏剧性事件成为其中心内容的作品。值得注意的是这首乐曲结构上明显的“缺陷”——没有再现著名的开头曲调——并不曾阻碍音乐的发展，因为开头曲调的功能不是陈述一个主题，而是提出一种样式，一种钢琴与乐队交替担承突然出现的旋律，在情绪上和力度上相互竞争的样式。在这部作品之后，作曲家不久又在他的第一部舞剧《天鹅湖》中投入到对“天鹅”的竞争，在这部舞剧中他以写描述性极强的音乐为乐而没有考虑大型的音乐曲式。这是一个神话的音乐世界，在他后来的两部整本的舞剧《睡美人》和《胡桃夹子》中，他又回到了这个世界。

同时，在真实的世界里，柴科夫斯基的状况却不是如此幸福。对同性恋的意愿他感到内疚，他希望婚姻能够让他从同性恋的意愿中解脱出来。当一个名叫安东尼娜·米柳科娃的女子给他写信坦露爱情时，他准备看一看这可能导致何种结果——尤其是当他发现自己正处在他创作的《叶甫盖尼·奥涅金》中主人公的同样地位之时。奥涅金拒绝了爱慕他的人，但后来又悔恨地做了蠢事。柴科夫斯基接受了安东尼娜的情意，但结果与奥涅金的相同。在接到安东尼娜第一封信后不到三个月，他们便举行了婚礼，时间是1877年7月18日。经过了一个大部分时间用于逃避他的新婚妻子的夏季，到了这年的10月份，作曲家就和他的这位妻子彻底分手了。

在这一婚姻危机期间，柴科夫斯基情感上的烦恼，记录在了他写给兄弟莫杰斯特和与他保持距离的赞助人娜杰日达·冯·梅克的信中。这位赞助人给他经济上的资助和精神上的支持(通过书信)，条件是两人不见面。他的强烈感情也从他正在创作的音

乐、尤其是他的 F 小调第四交响曲中流露出来。

如果这首交响曲是自传性的，那么它就不仅记录了柴科夫斯基近乎病态的兴奋，而且记录了他艺术上的日趋成熟。其中的第一乐章充分表明，柴科夫斯基擅长将音乐形式作为载体，来表达由一些特点鲜明而又可以互相伴随的主题所形成的戏剧冲突。在所有四个乐章出现的那一主导动机(motto theme)，充分显示出这一交响曲是单一的体验。这一主导动机的手法来自柏辽兹的《幻想交响曲》，而且在十九世纪后期的音乐中十分常见。较罕见的是从主导动机引出的与其他主题关系紧密的衍生物，例如这一主导动机第三和第四小节中，脚步不平的音阶的动机成为第一主题的起点(见欣赏提示 IX.A)。

柴科夫斯基从它们的表情特性来考虑他的各个主题，这一点是没有什么可怀疑的。根据他为冯·梅克夫人所作的这首交响曲所拟写的标题解说，其主导动机是命运的声

欣赏提示 IX.A

柴科夫斯基：F 小调第四交响曲 Op.36(1877—1878)，第一乐章

2 支长笛(后边各乐章加短笛)、2 支双簧管、2 支单簧管
4 支圆号、2 支小号、3 支长号、大号，定音鼓(在第四乐章中加低音鼓、钹、三角铁)
第一小提琴组、第二小提琴组、中提琴组、大提琴组、倍大提琴组

这一乐章按照奏鸣曲式的轮廓，但只部分地使用这一曲式的原则。

引子(1—26 小节)　主导动机(例 i)由圆号和大管响亮地奏出，小号和木管组加以模仿。

呈示部(第 27—193 小节)　第一主题由小提琴组和大提琴组以中速带有圆舞曲意味的节奏加以陈述；它被加以延续、扩大，展开并加以对比使用，在低音乐器上奏出，最后以强烈的乐队全奏呈现出来。然后，由独奏的单簧管和大管引向第二主题，以降 A(小调而不是预期的大调)为中心，但经过了广泛的转调。在这里，第一主题是由木管乐器(单簧管然后是长笛和双簧管奏出，连同其他乐器的点缀)，但是第一次出现在弦乐上与之映衬的另一个主题也很重要：例 iii 一并列出了两者。这时音乐转入 B 大调并听到了例 iv，其中，一个来自例 iii(x)的乐思与例 ii 的材料相互对比、模仿。这一段，主要使用第一个主题(例ii)继续向一个响亮而持续的高潮前进(注意在弦乐继而在圆号上听到的那一作为结束的主题)。

展开部(第 193—283 小节)　主导动机突然在小号上响起，圆号和木管做出回响。这时例 ii 材料的一个扩大的展开开始，基本上采用了一个很长的渐强形式；在它的高潮时，小号上的主导动机穿越织体，而这预示了……

再现部(283—355 小节)　这里仅有第一主题材料的草草陈述，而且为 D 小调，非原调 F 大调；但是鉴于在展开部中对第一主题作了戏剧性处理，这里进行草草陈述就不足为奇了。于是一到第 294 小节，大管连同其他木管就奏出例 iii，而对题出现在圆号上。呈示部是按照程序严格进行的。而且随着例 ii 以 D 小调(以前是降 A 小调)出现，例 iii 也在 F 大调(以前是 B 大调上出现，把我们带回到原调。

尾声(355—422 节)　同前边一样，主导动机突然插进来；也同前边一样，出现了一个以第一主题为基础的延续段。此刻(第 381 小节)速度加快，第一主题和主导动

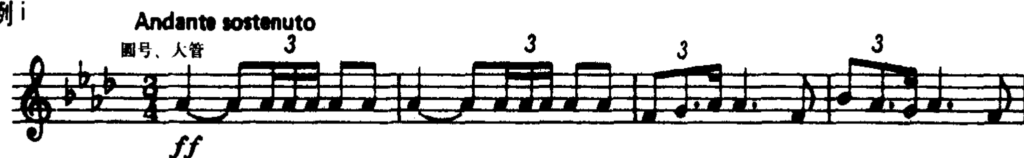
机两者被处理得越来越有戏剧性，随着对第一主题的一次在高声部上响亮而炽烈的陈述，这一乐章匆忙地结束。

第二乐章(小行板)：三部曲式，降B小调

第三乐章(谐谑曲；快板)：三部曲式(弦乐始终拨奏三声中段由木管和铜管组演奏)，F大调

第四乐章(快板)：回旋曲式，F大调

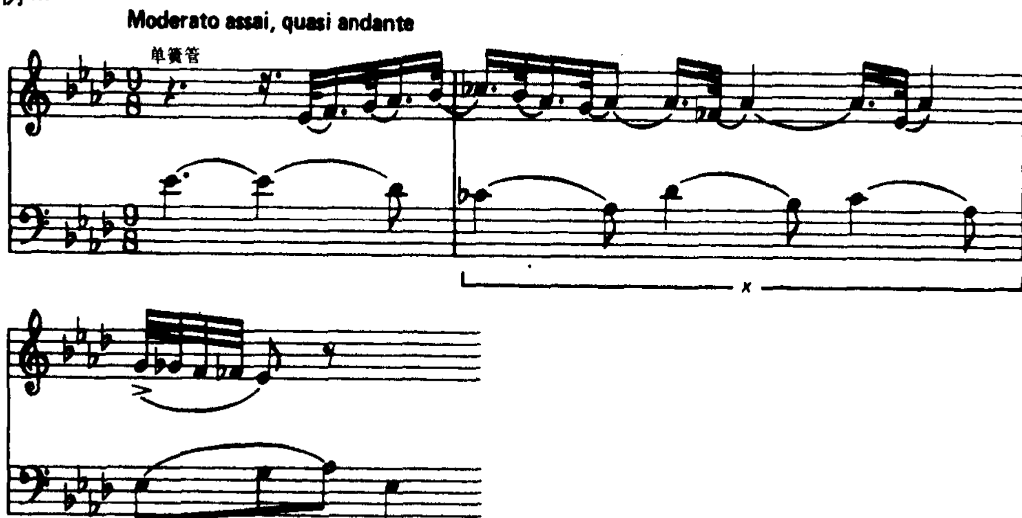
例 i
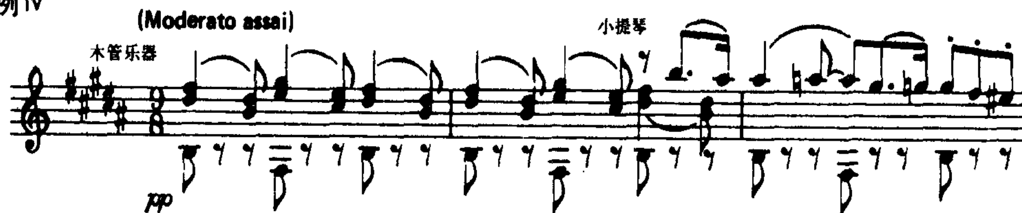


例 ii



例 iii



例 iv



音，"它使对幸福的追求达不到它的目的"。第一主题代表了在这一命运的诏令下个人的不幸；第三主题表现了个人在幻想中找到安慰；第三主题描述了想像中的幸福。但总是在第三主题之后，先是在呈示部结束时，后又在再现部结束时，主导动机就进人做出满足的假象。在第二次来临时，这种效果让乐曲成为一个开放性的结束：沿袭贝多芬和柏辽兹所指示的道路，尾声此刻完全像一个第二展开部，以致它似乎需要一个第二个再现部，因而这一循环有可能永远继续下去。

这为主导动机在以后的乐章中的再现提供了理由，即好像在继续第一乐章留下来的未完成的事。中间的两个乐章，相对来说都是份量较轻及情绪上和音乐上的逃遁。在第二乐章中，根据柴科夫斯基的解说，主人公沉湎在怀旧之中，而在第三乐章中，主人公则是借酒消愁，尽管在这两个乐章中，主人公被命运的传唤召回。

终乐章恢复了严肃性，并且柴科夫斯基又一次通过明显的结构手法造成富有表情的一点，因为这一乐章以谐谑曲开头，并以一个加强效果的变体开始。但是柴科夫斯基对第一乐章中的一些矛盾做出的解决并不完全令人信服。人们会怀疑是否像他解说的那样，他真正感到被命运驱赶的人有可能沉浸在农民的欢乐活动之中，而且他在这一刻采用一个根据民间曲调的回旋曲，是回归他第二交响曲的较单纯的世界，而不是把在第一乐章中经过细致安排而积累起的紧张释放出来。

尽管如此，这一终乐章也许真实地表现了作曲家精神上的提升。这部作品是他在1878年初，即将结束他在西欧长时间逗留之际完成的，他到西欧来是为了结束他的婚姻。这是一个多产的假期，因为在这个假期里他还完成了《叶甫根尼·奥涅金》，并观看了舞剧《西尔维亚》(Sylvia)，莱奥·德利布(Leo Delibes,1836—1891)为该舞剧写了音乐给他留下了深刻的印象，这在他创作的舞剧《睡美人》中留下了烙印。此外，1878年春临近这一逃避期结束时，他在瑞士还享受到年轻漂亮的小提琴家约瑟夫·科特克了(Josif Kotek,1855-1885)的陪伴，并为之写了他的D大调小提琴协奏曲。

1878年4月，柴科夫斯基回到俄罗斯，并于10月辞去莫斯科音乐学院的工作，因为这时他可以依靠冯·梅克夫人的资助生活。他的婚姻结束了(1881年安东尼娜生下一私生子后与他离婚)，从表面上看他过起了平静的生活。然而，这些都不成其为显示他最佳创作状态的条件。此后几年中，他写了一些随意的组曲而不是交响曲，创作了庄严的史诗性歌剧《奥尔良的少女》(The Maid of Orleans,1879)和《马捷帕》(Mazeppa,1884)而不是像《奥涅金》那样感情强烈、刻画入微的歌剧。

《曼弗雷德》(1885)宣告了这段悠闲期的结束。这是柴科夫斯基又一次按照巴拉基列夫建议的方案，根据拜伦的诗剧所写的一首四乐章的交响曲。无疑，他从作品中那位命中注定要在山林中漫游，无望地试图对难以明言的罪进行弥补的主人公身上认出自己，另外，这首交响曲在它的结构上和它的表情方面均不亚于它前边的一首F小调交响曲。还有他的E小调第五交响曲(1888)更可以与那首F小调交响曲相媲美，其终乐章在把主导动机从忧虑的冥思变为胜利的进军时满怀信心地克服了使一个主导动机融为一体的难题。歌剧《黑桃皇后》(1890)也是关于一个受命运捉弄并由于天性执着而与正常社会生活隔绝的人的故事。

所有这些作品给人们的暗示——尽管他的逃避现实的巨制《睡美人》不是直接地——都是柴科夫斯基不能生活在像八十年代早期作品如C大调弦乐小夜曲中透露出的自由自在的平静状态之中。他的B小调第六交响曲(1893)清楚地说明了这一点，该曲根据柴科夫斯基之弟莫杰斯特的建议加上了副标题“悲怆”。在这首交响曲中，柴科夫斯基拒绝了农家欢乐的吸引并放弃了前两首交响曲中采用的胜利进行曲，而把终乐章写成了一个伟大的柔板乐章，使其陷入一种不可避免的压抑感。柴科夫斯基的无情自述创造了一种新的音乐结构，因为这是十九世纪第一首以一个慢乐章结束的伟大交响曲(后来的例子有马勒的第三和第九交响曲)。

1893年10月28日，这首交响曲首演，三天后，根据从俄罗斯偷运出来的证据显

示，柴科夫斯基被带到他法律学校的同学们组成的法庭，并被控他的同性恋癖性使他们的母校蒙羞：一位贵族已经对他与其一个侄儿的关系提出抱怨。法庭的判决是柴科夫斯基应该自杀。这种说法是否完全属实，尚不能确定。我们所确知的是，一周后柴科夫斯基死了。是他服从法庭的判决而服了砒霜，还是因饮用生水而患上霍乱，没有人能够肯定。

五人团

如果抛开他们明显的不同，柴科夫斯基在依据西方经典构思他的艺术方面，可与托尔斯泰相媲美。被称作“五人团”的作曲家们则近似陀思妥耶夫斯基，他们离经叛道，强调俄罗斯民族的个性。

巴拉基列夫

米利·巴拉基列夫自己没有受过高等音乐教育，因此，他怀疑高等音乐教育的价值，但令他高兴的是，鲍罗丁是一位医学院的化学家，里姆斯基-科萨科夫以前是个海员，穆索尔斯基是个小公务员，在他们所处的那个时代和所在的中上层阶级，他们之中没有一人受过比其他男童更多的音乐训练。作曲技术同样被看作是对表现真实性的潜在敌人，结果穆索尔斯基和鲍罗丁把数年精力花费在他们未完成的歌剧上，如《霍万兴那》(Khovanshchina)、《索罗钦集市》(Sorochintsy Fair)和《伊戈尔王子》(Prince Igor)。巴拉基列夫后来成为俄罗斯文化中人们所熟悉的典型：与其说他是一位技艺娴熟的匠人(虽然，令人感到矛盾的是里姆斯基也是这样)，倒不如说他是一位不厌其烦地让其理念得到真正体现的圣徒。

鲍罗丁、居伊、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫在十九世纪五十年代后期和60年代早期聚集在一起，并开始师从巴拉基列夫，到了1867年，他们都被看作是以巴拉基列夫为核心的小组中的组成人员。这时他们音乐的拥护者、音乐批评家弗拉基米尔·斯塔索夫(Vladimir Stasov)戏称他们为“强力集团”(The Mighty Handful)。这的确是他们表现出强力的时期：巴拉基列夫创作了两首带有东方色彩的杰作——钢琴曲《伊斯拉美》(Islamey，1869)和管弦乐《塔马拉》(Tamala，1858)；里姆斯基创作了交响曲《萨特阔》(Sadko，1867)和《安塔尔》《(Antar，1868)以及歌剧《普斯科夫女郎》(The Maid of Pskov ，1872)；鲍罗丁创作了第二交响曲(1876)和设计了《伊戈尔王子》(Prince lgor，1869 开始着手)框架，穆索尔斯基创作了《鲍里斯·戈杜诺夫》(Boris Godunov，1872)。

穆索尔斯基

大概只有《鲍里斯·戈杜诺夫》充分奠定了穆索尔斯基在这一组杰出作曲家中的地位——它也几乎是他惟一的一部大型作品。穆索尔斯基于1839年3月21日出生在科列沃(普斯科夫地区)的一个地主家庭，早年曾在圣彼得堡的陆军军官学校就读。虽然他曾摆弄过作曲并弹得一手好钢琴，但是在1857年即他与作曲家达尔戈梅日斯基(Dargomizhsky，1813—1869)、居伊以及巴拉基列夫之前，没有任何迹象能够说明他曾十分严肃地对待过音乐。第二年的夏天，他辞去了军队中的职务，一年以后，即1859年他去莫斯科访问，莫斯科的俄罗斯文化古迹打动了他(圣彼得堡是历史较短并较开化的城市)。如果说这使他产生了崇尚古朴力量并在其《鲍里斯·戈杜诺夫》和钢琴组曲《图画展览会》(Pictures at an Exhibition，1874)终乐章中实现了这一理想，那么他走向这一理想的进程则是缓慢而不稳定的，因为此后数年中他也创作了一些个性鲜明的

作品，如为钢琴所写的《古典风格交响间奏曲》(Intermezzo symphonique in modo classico,1861)，其旋律不仅具有学院派练习曲和伤感的性质，而且带有俄罗斯乡村音乐的风格。这种不统一性成为穆索尔斯基后来音乐创作上的特点，也是他在完成较大型作品时所经历过的难关。1861—1862年，他设计了一首交响曲，并为把福楼拜的小说《萨朗波》谱写成大歌剧做了大量的工作，同时也为《鲍里斯·戈杜诺夫》做了一些准备工作。

时间问题成为困难的一部分。1861年的农奴解放，减少了穆索尔斯基从家庭地产中得到的经济收入，因而他不得不在一个政府部门任职。但是还有一个喝酒问题：自他母亲1865年去世以后，他不时地酗酒。另外他还有一个寻求独特的表现手段的问题。一方面他为古俄罗斯的艺术所吸引，表现在音乐上他喜欢东正教的圣咏和民歌。另一方面他被达尔戈梅日斯基音乐现实主义的探索所鼓动：沉湎于语言抑扬顿挫和表达感情细腻的歌曲之中，而不太注意旋律的形态线条、和声的统一或节拍的稳定。

1866年，穆索尔斯基开始在他的歌曲中实现了他追求的自然主义，通常是通过每首歌曲的辛辣的讽刺风格刻画一个人物的声音肖像。因此，一首歌曲便成为一幕微型歌剧。穆索尔斯基的很多杰出的歌曲都包含在几乎是微型歌剧的声乐套曲之中。他共有三首声乐套曲：作曲家自己写词，反映无忧无虑童年生活的《育儿室》(Nursery，1870)、采用他表兄弟阿赛尼·戈莱尼谢夫－库图佐夫的诗，但描绘一种颇具悲观色彩的《暗无天日》(Sunless)和同是戈莱尼谢夫－库图佐夫作词的一组讽刺歌曲《死之歌舞》(1877)。

穆索尔斯基1866年创作上的突破为他打开了通向歌剧的道路。1868年他很快地为果戈里的喜剧《婚事》(Marriage)谱写了第一幕，这部喜剧给他提供了表现各色各样的农民人物和讽刺的机会，而这些在他的歌曲中已被证明他能够运用自如的。不过，由于一次私下演出未获好评，他似乎已把这一创作计划搁置起来：即使达尔戈梅日斯基这位坚定的现实主义者也感到这时现实主义走得太远了。不过同样有可能，一部新歌剧，即后来的《鲍里斯·戈杜诺夫》的压力，与他放弃《婚事》一剧也有关系，因为《鲍里斯》的创作是在同一年开始的，并在第二年完成了最初的版本。但它不得不被数次修改，而且在很长时间里，最佳的版本是里姆斯基－科萨科夫为了增强效果而设计的一个修改本。尽管如此，《鲍里斯·戈杜诺夫》仍然是一部古怪的歌剧——一幅出现在不同画框内的感到内疚的暴君沙皇的音画，而不是一出连贯的戏剧，而且它风格上

莫杰斯特·穆索尔斯基 作品

1839生于科列沃，1881年死于圣彼得堡

歌剧：《萨朗波》(1866)，《鲍里斯·戈杜诺夫》(1869，1872，1873修订)，《霍万兴那》(1880)，《索罗钦集市》(1880)

管弦乐：《荒山之夜》(Night on the Bare Moutain，1867)

歌曲：声乐套曲——《育儿室》(1870)，《暗无天日》(1874)，《死之歌舞》；其他歌曲约50首——《跳蚤之歌》

钢琴曲：组曲——《图画展览会》(1874)；《古典风格交响间奏曲》(1861，1867配器)

合唱曲



夏里亚所扮演的穆索尔斯基歌剧中的鲍里斯·戈杜诺夫的剧照。

的粗糙对于全剧并没有显得多么不协调。

在第二幕中，鲍里斯的不寻常的独白最能说明穆索尔斯基对说话节奏及其意义的关心，以及利用乐队制造表现效果的特点。例IX.1的最初两小节就典型地代表了这部歌剧中使用的教堂仪式一类的那种缓慢的音乐。音乐较轻快的歌曲则倾向于模仿民歌的趣味。调式风格也是这部歌剧的特点，这里用了一个大、小二度交替的人工调式(E♭–F–G♭–A♭–B𝄫–C♭–〔C〕–D)，这也许可以被看作是其和声不合常规的原因。对“沙皇”一词的强调则显示了这一特点，因为这一单词不但使鲍里斯在歌唱时能够拔到最高音，而且使其和声和乐队的织体产生一个转换。最后，在这一时刻那一高度半音化的音形以隐伏的、尖细的音调进入乐队，表现了沙皇令人动容的内疚的形象，他回忆起自己谋杀了继承他皇位的儿子：这一音形通过刺耳的小二度(象征流血，在巴托克的《蓝胡子城堡》中有同样的表现)到不解决的减七和弦，像扇子打开似地不断展现。

《鲍里斯·戈杜诺夫》，这部以普希金关于一位仿效伊凡大帝的沙皇的戏剧为基础

例IX.1

[Meno mosso]

鲍里斯 pp

de - ti mer - tri-ye iz gro - ba vi-kho - di - li. . . Do-pra- shi vat'tsa

(弦乐) pp (铜管) cresc.

(大管)

- rey. . . tsa - rey. . . za-.

(弦乐+木管) mf

的歌剧，为穆索尔斯基写出古俄罗斯风格、使用古调式和恢宏壮丽的巨钟音响提供了机会。它还让他有机会通过音乐来表现各种不同的人物性格，从阴沉、精神恍惚的沙皇本人，到他活泼的孩子们(用《育儿室》的风格清新、热情、超然的音乐加以描写)；从庄严地演唱圣歌、编史纪事的僧侣，到一对唱粗俗民歌的修道士瓦尔拉姆和米塞尔。波兰人一幕又增添了两个人物类型，自满的玛丽娜和她的狡滑的、有魅力的耶稣会忏悔者，但是这部歌剧的核心和艺术上的真实都在穆索尔斯基最初写的七场之中。

甚至在《鲍里斯 · 戈杜诺夫》上演之前，他已经开始着手另一部历史歌剧《霍万兴那》的创作，但是这部歌剧没有完成，同时写的喜歌剧《索罗钦集市》也未完成。后者的一部分以后一直是巫婆狂欢日其中的一个场景，使用了他原来为交响诗《荒山之夜》构思的音乐，然后又重写成与里姆斯基－科萨科夫、鲍罗丁和居伊合作的一部芭蕾歌剧中的一部分内容。在另一方面，他后来惟一的重要作品是歌曲和组曲《图画展览会》。在这部组曲中，他把自己音乐描绘事物的技能投入到为他的友人维克多 · 哈特曼的绘画和素描创造相同的意象之中。该组曲曾经数次配器，其中以拉威尔的配器最引人注目。在生命中的最后几年，穆索尔斯基时断时续地谱写着他的两部歌剧，中间数次为心情压抑和酗酒所打断，虽然其间有时还能够正常进行社会活动，甚至在1879年还曾陪同一位歌唱家举行巡回独唱音乐会。在他42岁生日的一周之后，他逝世于圣彼得堡。

鲍罗丁

鲍罗丁的生涯与穆索尔斯基相似：虽然他写过两首优秀的弦乐四重奏和两首半交响曲(第2号从管弦乐角度来说表现了“五人团”的风格)，但是他最重要的作品是歌剧《伊戈尔王子》。该剧是一幅宏伟的历史画卷，充满了奇异的东方情调，后由里姆斯基－科萨科夫将其编辑出版。

里姆斯基—科萨科夫

“五人团”余下的两位成员是尼古拉 · 里姆斯基－科萨科夫和塞萨尔 · 居伊，他们俩人的创作比其他成员多很多，但创造力稍差(尤其是居伊)。里姆斯基的《普斯科夫女郎》属于穆索尔斯基和鲍罗丁所喜爱的历史剧，但他其他的几部歌剧，包括《雪姑娘》(Snow Maiden ,1881)，尤其是《金鸡》(Golden Cockerel,1907)，则是他擅长的表现魔法和超自然的幻想剧，但它们在他所擅长的营造引人入胜的戏剧效果方面留下缺憾。一般来说，对这些歌剧中那些较近乎人类的角色，围绕他们的音乐属民间风格，而对那些有魔力的角色，则以半音手法来描述，通常采用的是对八度的对称分割，例如全音音阶或在《鲍里斯 · 戈杜诺夫》使用过的大、小二度交替音阶。不管属于这两种的哪种情况，里姆斯基的配器都富于变化和别具匠心，他的管弦乐作品如《舍赫拉查德》(Sheherazade,1888)和《西班牙随想曲》(Spanish Caprice,1887)的配器也是如此。他著作的《配器原理》，在他死后的1913年出版，迄今仍是这一学科的标准教科书之一，这本教材连同他的音乐，显示出他曾对他的学生如斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫等产生过影响。

后来的俄罗斯作曲家

除了里姆斯基－科萨科夫留下来的管弦乐的辉煌和传统的调式用法，“五人团”对后来的作曲产生的直接影响是很小的。巴拉基列夫后来的学生们都是一些不算重要的作曲家，如阿纳托利 · 利亚多夫(Anatoly Lyadov,1855—1914)和谢尔盖 · 利亚普诺

夫(Sergey Lyapunov,1859—1924)，而柴科夫斯基的学生谢尔盖·塔涅耶夫(Sergey Taneyev,1856—1915)则在莫斯科音乐学院明确倡导一种面向西方的非民族主义的创作思想。塔涅耶夫是一位谦虚谨慎的作曲家，他创作了一批包括六首弦乐四重奏的卓越的室内乐作品，但是他的音乐一向被他的学生谢尔盖·拉赫玛尼诺夫(Sergey Rachmaninov,1873—1943)和阿历山大·斯克里亚宾(Alexander Scriabin,1872—1915)的音乐所掩盖。

两人不仅都是作曲家，而且都是杰出的钢琴家，两人像崇拜肖邦一样地崇拜柴科夫斯基。不过，在其他方面两人的差异无以复加。虽然拉赫玛尼诺夫早期也曾涉足歌剧创作，但他主要是创作标准样式的交响曲、协奏曲、奏鸣曲、钢琴前奏曲及练习曲，而斯克里亚宾则是逐渐放弃常规音乐形式，到了晚年他又舍弃音乐的其他常规作法，例如他的十首钢琴奏鸣曲中的最后五首，都是一个单一的乐章。同样，他在1899—1904年期间所创作的三首交响曲也在单乐章的管弦乐曲创作体验方面有其后继者:《狂喜之神》(Poem of Ecstasy,1908)、《普罗米修斯，火之诗》(Prometheus,Poem of Fire,1910)。不仅如此，正如这些标题所示，晚年的斯克里亚宾还耽于认为音乐是启迪灵魂的工具的理念，而拉赫曼诺夫则认为自己的艺术不过是用以愉人和激动人，别无更多的意图。这一分歧也反映了斯克里亚宾的离开大、小调的进步主张中，同时，拉赫玛尼诺夫，虽然比斯克里亚宾晚死将近三十年，却仍然是一位遵守调性的作曲家。

拉赫玛尼诺夫

谢尔盖·拉赫玛尼诺夫1873年4月1日出生于谢苗诺沃的一个家道败落的家庭。他先后在圣彼得堡音乐学院和莫斯科音乐学院学习过，1892年从莫斯科音乐学院毕业，接着便开始了音乐会钢琴家的生涯，同时也随意地作曲。他的受人们喜爱的升C小调前奏曲即写成于他毕业的那一年，他的第一交响曲完成于毕业三年之后。但这一充满自信的时期，由于第一交响曲在1897的一次惨重的演出失败而告终，到1901年创作出第二钢琴协奏曲之前，他实际上放弃了作曲。第二钢琴协奏曲的成功恢复了他对自己创造力的自信。热烈、抒情的旋律和才华横溢的钢琴作品写法，使这首作品成为他备备人们欢迎的作品之一。较快继之而来的有两部歌剧，在他任莫斯科大歌剧院的乐队指挥时(1904—1906)，他曾在两个演出季内指挥了这两部歌剧的演出。此后，由于为俄罗斯政治环境所困扰，他在德累斯顿组建了他的第二个家庭，在那里他创作了他的第二交响曲(1907)和交响诗《死岛》(The Isle of Dead,1909)。

1909年，拉赫曼尼诺夫第一次去美国作首次巡回演出，然后回到俄罗斯居住。这以后几年是他创作上非常活跃的时期。拉赫玛尼诺夫继续为他的独奏作品曲库增加新作品，突出的有两组《音画练习曲》(Etudes-tableaux ,1911-1917)，还有他根据美国诗人艾伦·坡的诗写的一首合唱交响曲《钟声》(The Bells,1913)，以及为东正教会写的两首合唱作品。在这两首作品中，他像柴科夫斯基在其教会仪礼音乐中和穆索尔斯基在其《鲍里斯·戈杜诺夫》中一样，吸取了东正教音乐复兴的成果。从此以后，他逐步地形成了一种教会音乐风格，其中浓重的和声不承载在他钢琴曲和管弦乐曲中充满情感的旋律线上。他钢琴和管弦乐作品中的旋律表现了对于面向西方的俄罗斯浪漫主义的渴望，因为柴科夫斯基早在他这一代人之前就把俄罗斯浪漫主义音乐推向了极点。

1917年之后，拉赫玛尼诺夫除了怀旧之外，又增加了对祖国混乱局面的深切不安。在十月革命后不到两个月，他便举家离开俄罗斯，并在第二年定居美国。在美国，为

谢尔盖·拉赫玛尼诺夫 作品
1873 出生于谢苗诺沃 1943 死于贝弗利希尔斯

管弦乐：钢琴协奏曲—No.1，升F小调(1891)，No.2，C小调(1901)，No.3，D小调(1909)，No.4，G小调(1926)；交响曲—No.1，D小调(1895)，No.2，E小调(1907)，No.3，A小调(1936)；《死岛》(1909)；钢琴与乐队的《帕格尼尼主题狂想曲》(1934)；《交响舞曲》(1940)
钢琴曲：奏鸣曲—No.1，D小调(1907)，No.2，降B小调(1913)；前奏曲，Op.23(1903)，Op.32(1910)；《音画练习曲》，Op.33(1911)，Op.39(1917)；《科雷利主题变奏曲》(1931)
合唱：《圣约翰·克里索斯通的礼拜》(1910)；《钟声》(1913)
歌剧：《阿列科》(1892)，《里米尼的弗兰切斯卡》(1905)
歌曲：《练声曲》，Op.34，No.14(1912)
室内乐：大提琴奏鸣曲(1901)；钢琴三重奏

了维持生计，他成了专业的钢琴演奏家，参加每个演出季的外出巡回演出，另外还录制唱片。与此同时，他的作曲工作被悄悄地搁置起来，直到1926年他才创作了他的第四钢琴协奏曲，但这是一部经过数次修改的结构凌乱的作品，未能达到他的第二钢琴协奏曲和技术要求十分高超的第三钢琴协奏曲同等水平。不过，随之而来的是他一系列重要作品的问世：钢琴独奏曲《科雷利主题变奏曲》(Corelli Variations,1931)、钢琴与乐队的《帕格尼尼主题狂想曲》(Paganini Rhapsody,1934)、第三交响曲(1936)和《交响舞曲》(Symphonic Dances,1940)，这些作品又重现了他以前的在美国人看来属于辉煌而超然的那种早期风格。最后三首乐曲在创作时都考虑到美国乐队的演奏的精确性，并交由费城乐团首演。同时拉赫玛尼诺夫的后期作品偏爱变奏结构，在音乐创作方面显露了比以前更为客观的态度。有时，尤其是在《交响舞曲》中，怀旧成为他的乐曲实质内容的一部分，把以前作品中的一些主题构成一首悲歌，如《交响舞曲》的情况就是这样，该舞曲用了他第一交响曲的一个主题，并引用了他的教堂音乐作品中的一些东西。此后，拉赫玛尼诺夫再没有作曲。1943年，他逝世于贝弗利希尔斯寓所。

东欧的民族主义

通过音乐来肯定民族的特性，而且特别是艺术音乐中使用传统的、民间音乐的成份，在十九世纪后半叶的东欧主要国家中变得十分重要。在波兰，斯坦尼斯拉夫·莫纽什科(Stanislaw Moniuszko,1819—1872)创立了一种民族歌剧的传统，他的歌剧《哈尔卡》(Halka,1848)和《凶宅》(Haunted manor,1865)，现在仍然在波兰广泛上演。另一位影响更大的波兰作曲家是卡罗尔·希曼诺夫斯基(Karol Szymanowski,1882-1937)，他受斯克里亚宾的影响很大，虽然他以交响曲和小提琴协奏曲的丰厚的织体与和声而著称，不过他的一些钢琴曲也使人感受到波兰的色彩(自然受了肖邦的影响)。在匈牙利，费伦茨·艾尔凯尔(Ferenc Erkel,1810-1893)开创了一个歌剧的传统，他的

歌剧《班克·班》(Bank Ban,1861)是一出民族乐派的经典。在波希米亚(现为捷克斯洛伐克的一部分),由于它更接近欧洲的一些悠久的音乐生活的中心(甚至包括其中几个),因此它追求民族性的愿望在19世纪中叶以后表现得格外强烈,而且一些具有国际地位的作曲家也从斯美塔那和德沃夏克身上发掘了这种愿望。

斯美塔那

贝德里希·斯美塔那(Bedřich Smetana)于1824年出生在利托米什尔城，其父亲是一位啤酒商，会拉小提琴。斯美塔那从未进过音乐学院，只是零零碎碎地学过音乐，但是在19世纪40年代他却在布拉格以教钢琴和写大量的钢琴小曲作为谋生手段。直到1858年与他心目中的英雄之一李斯特相识后才写了他最初的一些重要作品，关于历史人物和事件的三首交响诗，在这个时期，他正在瑞典担任指挥。1861年，他回到布拉格后创作了一部歌剧:《在波希米亚的勃兰登堡人》(The Brandenburgers in Bohemia)。为了符合当时人们的民族感情，他选择了出自他的祖国的一个历史题材。斯美塔那从小就被培养成说德语的人，到了1856年才开始使用捷克语，从此他熟练地掌握了他的民族语言并将其运用在他的歌剧中。这部歌剧获得成功。他随后写了一部充满生气的反映波希米亚农民生活的喜歌剧《被出卖的新嫁娘》(The Bartered Bride)。这一悦耳动人的作品是斯美塔那的惟一在国际流行剧目中仍保持着巩固地位的作品。

在1866年这两部歌剧都由临时剧院上演，同年斯美塔那被聘为该剧院指挥。随后几年他又写了两部歌剧《达利波》(Dalibor,1868年上演)和《里布舍》(Libuše)。后者直到1881年才上演，这时斯美塔那由于耳聋已经辞去了指挥的职务。从19世纪70年代起，他写了一部由六首交响诗组成的套曲《我的祖国》，它们是根据波希米亚的乡村、历史和传说写成的。这六首中最为著名的是《伏尔塔瓦河》(Vltava)，它用音乐再现这个国家的主要河流的风貌。斯美塔那自己曾对这首交响诗所表现的内容作了说明：首先是林中的小溪(由长笛表现，潺潺细流，汩汩作声：例：IX.2A)，然后逐渐变成巨流(来自民间曲调的宽广的小提琴主旋律；例.2b，接着流过森林，森林中不时传来打猎的声音(管乐器上的号角花彩)，流经的村庄内正在庆祝婚礼(一首混合了进行曲与“波尔卡”的舞曲)，然后是月光下的大河(轻柔的弦乐与木管)，水中仙女翩翩起舞，最后，大河继续向前,汹涌澎湃地穿越激流险滩并波澜壮阔地奔向布拉格(一段壮丽堂皇的乐队全奏，这时音乐由小调转入了大调例.2C)。

与此同时，斯美塔那将更多的思考投入了副标题为“我的生活”(From my Life)的E小调弦乐四重奏(1876),从而完成了一部由四个乐章组成的音乐性自传。这首四重奏开始于一个奏鸣曲式乐章,E小调音乐被限制在寻求斯美塔那所标明的“听从命运的召唤，与生活做斗争”之中。谐谑曲乐章为类似于它的斯拉夫舞曲——一首兼有乡村和舞厅两种演奏形式的“波尔卡”所代替。作曲家从乡村寻找他的创作灵感，而同时又在城市贵族的沙龙中谋生。慢乐章中回忆了“我第一次爱情生活的幸福”并在终乐章的开头用了一首朴素的E大调乡村舞曲,明显回忆起对源于民间风格的那种喜悦,但是舞曲被插入的在他快要耳聋时折磨过他内耳的高音E所打断。犹如沉湎在回忆里,第一乐章和终乐章中的一些主题再次出现，生动的生活与艺术交织在一起，作品在彷徨不安中结束。造成他耳聋的疾病(梅毒)终于在1884年夺去了他的生命。人们以民族英雄的礼仪安葬了他。

例Ⅸ.2

a.

Allegro

长笛

p

b.

弦乐

c.

（全奏）

ff

etc.

德沃夏克

在斯美塔那逝世前，已经有人在效仿他，最显著的是安东宁·德沃夏克。德沃夏克1841年出生于内拉霍齐夫斯，他的父亲是当地的一个屠宰商。德沃夏克就学于布拉格的管风琴学校(管风琴学校不仅是培养管风琴师的地方，在波希米亚它还是音乐教育的中心，雅纳切克20年后也到了这所学校学习)，然后获得了一份工作，即在布拉格的斯

安东宁·德沃夏克 生平

1841 年	9 月 8 日出生于内拉霍齐夫斯
1857 年	在布拉格管风琴学校学习
1863 年	在布拉格临时剧院乐队中担任中提琴演奏员，从 1866 年起在斯美塔那的指挥下
1873 年	与安娜·切尔马科娃结婚，在布拉格圣阿达尔贝尔特教堂任管风琴师
1874 年	第三交响曲获奥地利国家奖
1878 年	《斯拉夫舞曲》出版，受到布拉姆斯的鼓励，首次为国际乐坛承认
1884 年	九次访问英国中的第一次访问，在英国成为极受喜爱的人物，几部作品(如第八交响曲、安魂曲)在那里举行了首演
1891 年	任布拉格音乐学院作曲教授，获多项荣誉
1892—1895 年	任纽约国家音乐学院院长，完成《自新大陆》交响曲、“美国”弦乐四重奏、大提琴协奏曲
1895 年	任布拉格音乐学院院长
1904 年	5 月 1 日逝世于布拉格

安东宁·德沃夏克 作品

管弦乐：交响曲—No.1，C小调(1855)，No.2，降B大调(1865)，No.3，降E大调(1873)，No.4，D小调(1874)，No.5，F大调(1875)，No.6，D大调(1880)，No.7，D小调(1885)，No.8，G大调(1889)，No.9，“自新大陆”，E小调(1893)；《斯拉夫舞曲》(1878、1887)；《斯拉夫狂想曲》(1878)；交响变奏曲(1887)；《大自然、生命与爱情》(1892)；小提琴协奏曲(1880)；大提琴协奏曲(1895)；交响诗

歌剧：《雅各宾党人》(1897)，《水仙女》(1900)

室内乐：14首弦乐四重奏——No.12，“美国”，F大调(1893)，No.13，G大调(1895)，No.14，降A大调(1895)；钢琴五重奏，A大调(1887)；钢琴三重奏——《杜姆卡》，Op.90(1891)；3首弦乐五重奏；一首弦乐六重奏，2首钢琴四重奏

合唱：《圣母悼歌》(1877)；《圣柳德米拉》(1886)；弥撒曲(1887)；《安魂曲》(1890)；《感恩赞》(1892)；合唱曲

钢琴：《杜姆卡》(1876)；《幽默曲》，Op.101(1894)；钢琴二重奏——《斯拉夫舞曲》(1878、1886)

歌曲

美塔那的临时剧院乐队中做中提琴的首席演奏员。在那里，他曾在首演的《被出卖的新嫁娘》和瓦格纳指挥的音乐会中担任中提琴演奏。虽然瓦格纳和斯美塔那对他早期的音乐产生了很大但又是相互干扰的影响，但他开始还是打算按照常规的交响曲和弦乐四重奏样式作曲。他的第三交响曲(1873)获得了奥地利国家奖并引起了布拉姆斯的注意。布拉姆斯对他的鼓励可能对他在相对较晚阶段的创作的迅速发展起了相当作用。

但是布拉姆斯的实际榜样作用也非常重要。德沃夏克曾把一首四重奏题献给他，而且使外乐章成为正统的奏鸣曲式，不过，像斯美塔那一样，他用一首“波尔卡”舞曲代替了通常的“诙谑曲”乐章。他还在其第一部成熟的交响曲即D大调第六交响曲(1880)中，采用了斯拉夫舞曲节奏；并在一首弦乐四重奏中第二乐章以“杜姆卡”为先导，终乐章则使用了捷克的跳跃舞“斯科奇纳”(Skocna)舞曲的节奏。“杜姆卡”(dumka)，是一种悲歌，德沃夏克常常把它作为一忧郁的歌调混入明快的舞曲乐段中：这在由六首“杜姆卡”组成的他的杰出的E小调钢琴三重奏(1891)中得到体现。另一首“杜姆卡”出现在他的十六首《斯拉夫舞曲》中(1878和1886)，这十六首《斯拉夫舞曲》以乐队和钢琴二重奏两种形式出版，并在显露他演奏技巧的时期，对他的音乐起到了推广作用。

1884年，德沃夏克在伦敦指挥演出他的音乐，获得巨大的成功，证明了波希米亚音乐在中欧以外的地方也有吸引力。利兹音乐节委托他写一部清唱剧(《圣柳德米拉》)，伯明翰音乐节委托他写一首康塔塔(《幽灵的新娘》)，伦敦爱乐乐团委托他写一首新交响曲(D小调第七交响曲)。此后几年中，为了这些作品及其他作品的首演他数次访问英国。此后，在1891年，邀请从更远的地方传来——珍尼特·瑟伯夫人邀请他担任纽约国家音乐院院长。他接受了这一邀请。除了一次假期是在家乡度过的外，从1892年到1895年他都在美国工作和生活。

在美国的时候，他对美国黑人和印第安人的音乐产生了兴趣。瑟伯夫人曾希望他写一部以“哈瓦沙”(Hiawatha)[①]为题材的歌剧，但没有结果。他把自己对美国的一些研究写进了自己的许多作品，其中包括

DR. DVORAK'S GREAT SYMPHONY.

"From the New World" Heard for the First Time at the Philharmonic Rehearsal.

ABOUT THE SALIENT BEAUTIES.

First Movement the Most Tragic, Second the Most Beautiful, Third the Most Sprightly.

INSPIRED BY INDIAN MUSIC.

The Director of the National Conservatory Adds a Masterpiece to Musical Literature.

Dr. Antonin Dvorak, the famous Bohemian composer and director of the National Conservatory of Music, dowered American art with a great work yesterday, when his new symphony in E minor, "From the New World," was played at the second Philharmonic rehearsal in Carnegie Music Hall.

The day was an important one in the musical history of America. It witnessed the first public performance of a noble composition.

It saw a large audience of usually tranquil Americans enthusiastic to the point of frenzy over a musical work and applauding like the most excitable "Italianissimi" in the world.

The work was one of heroic porportions. And it was one cast in the art form which such poet-musicians as Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms and many another "glorious one of the earth" has enriched with the most precious outwellings of his musical imagination.

And this new symphony by Dr. Antonin Dvorak is worthy to rank with the best creations of those musicians whom I have just mentioned.

Small wonder that the listeners were enthusiastic. The work appealed to their sense of the æsthetically beautiful by its wealth of tender, pathetic, fiery melody; by its rich harmonic clothing; by its delicate, sonorous, gorgeous, ever varying instrumentation.

And it appealed to the patriotic side of them. For had not Dr. Dvorak been inspired by the impressions which this country had made upon him? Had he not translated these impressions into sounds, into music? Had they not been assured by the composer himself that the work was written under the direct influence of a serious study of the national music of the North American Indians? Therefore were they not justified in regarding this composition, the first fruits of



HERR ANTONIN DVORAK.

德沃夏克第九交响曲E小调(“自新大陆”)在卡内基音乐厅首演前数日所刊载的一篇评论文章的一部分。转自1893年12月16日的《纽约先驱报》。

① “哈瓦沙”(Hiawatha)是美国诗人朗费罗长诗《哈瓦沙之歌》中的英雄——译注。

他的E小调第九交响曲《自新大陆》、F大调弦乐四重奏《美国》(均完成于1893年)。然而，他的《自新大陆》使用的是一种五声音阶(颇似钢琴上的黑键)—五声音阶在民间音乐中十分普遍，东欧的民间音乐也不例外。在处理他音乐中的这一不规则的成分时，德沃夏克把它系统化并将其容纳在自然音阶体系之内。

在他的弦乐四重奏中，主旋律是严格的五声音阶，《自新大陆》交响曲中的主旋律则是不那么严格的五声音阶。但仍然给交响乐王国带来了新的语言手法，正如第一乐章的三个重要主题所显示的那样：例IX.3a列出了一个五声音阶，这一乐章主要部份开始时，在圆号上听到的例.3b，几乎与这一五声音阶一致；第二主题，例3c，通过完全不同的方式(狭窄的音域和把第七级音降半音的“民间风味”的音阶，标有X)获得一种异乎寻常的异国情调，尽管它在弦乐演奏的形式例3d)是五声音阶的。最后还有第二主题的旋律(例3e)，它十分接近五声音阶——而且近似“飘亮的马车，轻轻飘过来”(“Swing low,sweet charior”)，德沃夏克一定在美国领略过这首歌。同样著名的那一慢乐章的主题(例3f)，是英国管奏出的那些低沉洪亮、富有表现力的乐音，它再次把人们带入了美国黑人歌曲中的怀旧的世界，但是他把这个慢乐章的主题放在了布拉姆斯之后的交响曲模式之中。

他把这种主题写成个人色彩很浓的东西。1895年，在他居留纽约的最后几个月里，

例IX.3

a.

b. Allegro molto

(圆号) *mf* *f*

c. (长号、双簧管)

p *fz* x *fz*

d. (小提琴)

p *dim.*

e. (长笛)

p 3 3

f. Largo

(英国管) *p* *p*

pp *f*

他所写的大提琴协奏曲中——它可能是为这一优雅乐器所写的所有协奏曲中最杰出的一首，有几个主题都有五声音阶的倾向，可是在乐曲的末尾德沃夏克的音乐与布拉姆斯的完全一样。

回到波希米亚，德沃夏克在1895年又写了两首以上的四重奏，这些是他最后的一批室内乐作品；此后是一组由五部分组成的交响诗。他最后几年大部分时间是创作歌剧，从波希米亚民间故事的喜剧，通过他的《水仙女》(Rusalka,1900)这一充满幻想的神话故事的戏剧杰作达到了极其瓦格纳式的悲剧。1904年，他在布拉格去世。

雅纳切克

德沃夏克对后人产生了深刻的影响，影响之深，甚至于1854年在摩拉维亚的许克瓦尔迪村(现捷克中部)出生的莱奥什·雅纳切克(Leos Janacek)大半生都在效仿这位比他年长的同代人的波希米亚风格作曲。不过雅纳切克早期的音乐与他一生后面三分之一时期的作品相比，价值较小。首先他生命的最后十年是他创作的旺盛期，这一时期他创作有四部大歌剧，大部分都是十分异乎寻常的题材——《卡佳·卡巴诺娃》(Katya Kabanova)、《狡猾的小狐狸》(The Cunning Little Vixen)、《马克罗普洛斯案件》(macropoulos case)和《死屋手记》(From the House of the Dead)——以及一首弥撒曲、一首小交响曲、两首弦乐四重奏和少量其他的作品。

雅纳切克迟到的创作旺盛期有一些音乐上的原因：其一，可能是由于受到斯特拉文斯基的影响，尽管事实上他早期也受到穆索尔斯基同样重要的影响。同时还有他个人的原因：即雅纳切克对一位已婚妇女卡米拉·斯托斯洛娃产生爱慕之情使他经历了强烈的情感体验。她成为他后期歌剧中女主人公化身。还有，他后期的音乐可被看作是达到了他毕生寻求的摩拉维亚鲜明个性特征的目标。耐人寻味的是，在这方面，像斯美塔那一样，他在晚年写了一首回顾他过去生活和音乐创作成长过程的室内乐——管乐六重奏《青春》(Youth,1924)。

他音乐的摩拉维亚特点，在一个层面上是语音重读(accentuation)的问题。他把人们说话的节奏和音高变化记录下来，并把这些经验像穆索尔斯基那样用于创造不同的歌剧角色，通过他们说话的方式，清楚地把一个角色与另一个角色区分开来，借以显示他们各自的特点。在一部以摩拉维亚农村为背景的歌剧《耶奴发》(Jenufa,1904)中，他开始以不受他人影响的独立作曲家的姿态出现，逐渐舍弃了《被出卖的新嫁娘》的那种热闹欢乐乐调，而找到一种更为现实的处理人们情感冲突的方式。对习惯于节奏

莱奥什·雅纳切克　　作品

歌剧：《耶奴发》(1904)，《布鲁切克先生的旅行》(1920)，《卡佳·卡巴诺娃》(1921)，《狡猾的小狐狸》(1924)，《马克罗普斯案件》(1926)，《死屋手记》(1930)
合唱：弥撒曲(1908)；《格拉高利弥撒》(1926)；康塔塔，男声合唱曲
其他声乐曲：《失踪者日记》(1919)；歌曲
管弦乐：《塔拉斯·布尔巴》(1918)；小交响曲(1926)
室内乐：弦乐四重奏—No.1，"克鲁采奏鸣曲"(1923)，No.2，《心言》(1928)；管乐六重奏"青春"(1924)
钢琴曲

左页彩图　里姆斯基—科萨科夫的《金鸡》声乐乐谱第一版的扉页(1908，莫斯科)。



恰佩克为雅纳切克《马克罗普洛案件》于1826年12月18日的首演所设计的律师事务所一景。该歌剧根据他的哥哥的一个剧本写成。捷克斯洛伐克城市布尔诺Moravské博物馆收藏。

较平稳的音乐语言的美国或西欧听众，雅纳切克的音乐听起来往往显得激烈而崎岖，他的管弦乐写法使其歌剧的这一方面更为突出，常常通过使用乐器的极限音域造成各种刺耳的、极具特点的听觉效果。

为了实现这种现实主义手法，雅纳切克还向摩拉维亚的民间音乐学习。摩拉维亚的民间音乐启发他采用一种短小的旋律乐句，在构思大型曲式结构时，大量的反复或并置它们，通常每一乐句都与其自身的乐队特点紧密结合。在一些四重奏器乐作品中，尤其是那首为乐队写的小交响曲中，整个乐章都由一些反复出现的音型组成，而且他的斯拉夫弥撒曲的经文使得与此类似的复奏结构成为可能。

不过在歌剧中，雅纳切克利用了简洁利落的语言，使对话变得多姿多彩。很少有悠长的独唱段(即咏叹调)，相反，有一个由不同角色、不同音乐组成的快速交叉火力网：剧中英雄人物（尤其是耶奴发）的音调越流畅，他们的敌对者的音调就越显刺耳和执拗。在有长段独唱的地方，如在《死屋手记》(背景为犯人集中营)中，长段的独唱都采取了叙事形式。在叙事中，歌唱演员们需要模仿各种不同的角色，因此，作品中出现了歌剧套着歌剧的情况。

这种一些以对比为基础的形式，引发了结尾困难的问题，在多数情况下，雅纳切克是用一段悼歌作为结束来解决这一难题的，《狡猾的小狐狸》、"小交响曲"和《死屋手记》都提供了这方面的典型例子。不过，他的四重奏，由于更多地是表达的个人隐秘情感，所以较少有明确的结束。雅纳切克为他的第二回重奏加了副标题"心言"("Intimate Letters"，暗示是写给斯托斯洛的)，他让该曲戛然而止，犹如只说了半句话。在题为"克鲁采奏鸣曲"(仿照托尔斯泰一部谴责婚姻是爱情障碍的同名小说)中，他让各个乐章悬留在半空中。他的四重奏同样会出现突然的对比，与他的歌剧相比，其激烈程度毫不逊色。

无论是音乐和还是个人的生活，雅纳切克都如此深深地扎根于摩拉维亚，以至于他一生中的大部分时间都在其首府布尔诺渡过。他在那里的管风琴学校教课并为当地一家报纸撰稿，他的文章寓意深刻而且富于想像力。但是他的大部分杰出的音乐作品是在他乡村的家中写成的。1919年，他在家乡买下了一处住宅。1928年，他逝世于附近的摩拉夫斯卡俄斯特拉发城。

维也纳

斯美塔那、德沃夏克及雅纳切克的波希米亚和摩拉维亚在1918年前是哈布斯堡帝国的一部分，受维也纳的统治。在某种程度上，捷克民族风格的存在是由于上述作曲家与得天独厚的音乐首都维也纳保持着距离。德沃夏克特别意识到这一点，他甚至拒绝接受为维也纳作曲的请托。但无论如何，维也纳并不存在单一的维也纳风格：在音乐厅中听到的是布拉姆斯的音乐，在舞会上听到的是小约翰·施特劳斯的乐曲，另外还有一些为保守的维也纳公众接受较慢的其他作曲家如布鲁克纳、沃尔夫和马勒。

沃尔夫

胡戈·沃尔夫(Hugo Wolf 1860—1903)。由于他以音乐批评为业，所以得罪了许多人。他说话大胆直率，并以贬低马勒为代价连篇累牍地赞颂瓦格纳。歌曲作为他最丰富的创作成果，理所当然地受到了瓦格纳的和声与咏诵风格的影响。但是他对人的性格、对歌曲的特定"呼声"及对心理洞察的探索则在很大程度上属于弗洛伊德的维也纳。1888—1891年是他最多产的创作时期，这个时期他以超常的速度进行创作。在这几年中他分别为默里克、歌德和西班牙、意大利诗人的诗歌(译本)谱写了180首歌曲。此后，他又完成了第二本意大利歌曲集(1896)和歌剧《市长》(Der Corregidor，1895)。这些作品是他在全身瘫痪期间用一股突然爆发的创造激情写作的，他的瘫痪可能是由于梅毒所致。1897年的秋天，他失去了向来就不稳定的理智并死于一家疯人院。

布鲁克纳

安东·布鲁克纳(Anton Bruckner)。由于他奉行的瓦格纳主义，所以在维也纳受到忽视，甚至是轻视。他从那位拜罗伊特(Bayreuth)大师那里吸取了与众不同的东西——不是心理表现的宣叙调，而是交响的宽广性。他的生涯也与沃尔夫十分不同。1824年他出生于林茨附近的安斯菲尔登，父亲是一位教师兼管风琴师，开始他在家乡附近的圣弗洛里安修道追随父业。后从1855至1868年任林茨大教堂管风琴师。早年他曾通过函授师从维也纳教师西蒙·塞希特学习和声与对位，接着又在本地继续学习这两个课程，直到他43岁。1863年通过《汤豪舍》在林茨的一次演出，他接触到了瓦格纳的音

安东·布鲁克纳 作品

1824年生于安斯菲尔登，1866年死于维也纳

交响曲："No.0"，D小调(约1864)，No.1，C小调(1866)，No.2，C小调(1872)，No.3，D小调(1877)，No.4，降E大调《浪漫》(1874，1880)，No.5，降B大调(1876)，No.6，A大调(1861)，No.7，E大调(1883)，No.8，C小调(1887)，No.9，D小调(1896，未完成)

合唱：《安魂曲》(1849)；弥撒曲—No.1，D小调(1864)，No.2，E小调管乐队伴奏(1866)，No.3，F小调(1868)；《感恩赞》(1884)；康塔塔，经文歌

室内乐：F大调弦乐五重奏(1879)

管风琴曲　钢琴曲　主调合唱曲　歌曲

乐，此后不久便开始写作有特性的作品，即C小调第一交响曲和一部大型弥撒。但是这些作品后来都又做了修改。不仅如此，终其一生，布鲁克纳对自己的技巧并不满足，而且能够心平气和地接受批评，甚至能够不排斥那些要他对其主要结构做大面积的、损害性删节的片面的批评意见。

1868年他接任塞希在维也纳音乐学院的职务，在那里他有一个专门由学生组成的乐队(其中包括马勒，不过，马勒从未随他学习过)，并在那个职位上直至生命终结，而他的音乐却遭受人们的轻视。除了他的《感恩赞》(1884)和少量其他作品外，他全身心地投入到了交响曲的创作。他逐步完善了自己在这一乐曲形式上的作曲方法。贝多芬的第九交响曲使他有了一个基本轮廓，即一个巨大的开头乐章，一个意味深长的柔板乐章，一个奏鸣曲式的充满活力的谐谑曲乐章和积累成高潮的终乐章。瓦格纳为他提供了节拍序列表和某些和声。(1873年他在拜罗伊特拜访了瓦格纳，把他的第三交响曲题献给瓦格纳，在他后来的交响曲中，他还为他的乐队增加了一首瓦格纳大号的四重奏，该大号是瓦格纳为《指环》设计的乐器)。可在曲式上，他更多地是直接承袭了舒伯特。他的奏鸣曲快板乐章中常常有三组主题材料而不是两组，而且同舒伯特一样，他倾向于用不同调上的重复来代替发展。

然而其结果是完全新颖的。布鲁克纳长期在教堂做乐师以及他对天主教信仰的虔诚，给他的音乐留下了教会调式的烙印，他和声的独特性也常常造成调式的变化。与之类似，他把乐队处理成一些性质相同的音块，使人联想到管风琴师在操纵管风琴上的音栓，虽然这种配器风格能够使他在运用当时规模不大的乐队时获得巨大的音响效果。只是在他最后完成的第八交响曲中，他才运用了一架竖琴并把木管由两组扩大为三组，在他的作品中，从未使用过特别的木管乐器(短笛、英国管等)或瓦格纳、马勒和施特劳斯所珍视的附加打击乐器。

他作曲的最大独创性在于他的时间概念。长时值的音符(常常是弦乐器的震音)和音型连续反复的模进造成一种静态的效果，在梅西安之前的西方音乐中，布鲁克纳的时间概念是独一无二的，进一步地说，他的结构是静态的而不是动态的。布拉姆斯在使他音乐中的展开部愈来愈占重要地位，而布鲁克纳却更主张陈述，坚持主张把一些本质上不稳定的东西加以交响处理。奏鸣曲式不像在贝多芬和布拉姆斯音乐中那样是对开头材料内在冲突的解决，相反铸造了一个从陈述到变形的陈述又回到陈述的对称式

例IX.4

[Allegro moderato]
(大提琴、圆号)
(大提琴、中提琴)
mf
(+单簧管)
poco a poco cresc.
dim.

乐章的模式。

这种曲式适合于长的具有布鲁克纳特点的静态性的主旋律。他的E大调第七交响曲的开头(例IX.4)，在震音伴奏下的没有展开的一长段旋律也显示了布鲁克纳的特点——对贝多芬第九交响曲的回顾，或许还受到舒伯特G大调弦乐四重奏的影响。然而那开头的琶音却极具布鲁克纳式的宏伟庄严，而且是布鲁克纳音乐所独有的。海顿的琶音主题会急迫地向某种冲突前进，而这里的琶音则犹如一次慢慢吸气，当升到属音时这口气缓了下来。但是这个属音的结果很弱。在一个典型的调式衍生体的半音体系中，布鲁克纳没有使其落在B大调上而是落在一个带有降半音的第二级音和第三级音的B调上，这使人联想起文艺复兴时期教会音乐的弗里吉亚调式。接着这一主题的第二分支，在第十小节内以改变配器开始，把开头下行的四度变成增四度，即三全音，这又显示了弗里吉亚调式的特征。在主题最后结束属调范围之前和逐步向高一层过度的过程中，这个三全音出现过三次。于是，这里有一个对称，先是自然音阶的主题主句(E大调琶音)，其后跟着一个半音体系调式的答句，半音体系调式的主句后面又跟着一个自然音阶的答句。

这一乐章整体的对称性同样很明显。按照布鲁克纳通常的处理方式，呈示部漫长并简单明了，它吸入了三个主题(第二个主题在调性上是不稳定的，第三个主题为B小调)。“展开部”(这里加引号是作者认为布鲁克纳的处理不是真正的展开，见前文——译注)在不同的调上颠来倒去探索了几个主题：第一主题的琶音动机使用了B大调，而第三主题则是以转位的和正常的两种形式在E小调上同时出现，这是布鲁克纳惯用的手法，另一个例子则出现在第一主题回到E大调时。在某种意义上，这标志着“再现部”的开始，不过，这段E大调只持续了很短时间，而且第三主题的再现是在G大调上而不是E大调上。这一乐章从和声上说没有遵循奏鸣曲式的原则。E大调的充分恢复只是在这个共有443小节的史诗般乐章的最后31小节中才得以实现，其中那个琶音动机，又是以后位和转位两种形式出现，在三和弦大块装饰的伴奏下奏出。这不是在贝多芬或布拉姆斯的交响曲中可能出现的那种真正的到达终点，而只是在完成了一个巨大的半圆形之后，又回到了这首交响曲开始的那种开放的自然音阶体系。

整部作品是在一个更大规模上的半圆形，因为在终乐章结束时，琶音动机的再次出现为圆满解决E大调增添了光辉。但是布鲁克纳下一首第八号交响曲在确立整体统一方面有了进展，最后乐章的结束，在C大调的一些持续的三和弦伴奏下再现了开头

快板乐章以及行板乐章和谐谑曲乐章的第一主题。正是因为在结构和对称上的处理技巧以及它们神圣的气氛，布鲁克纳的交响曲才被比喻为伟大的中世纪大教堂。这个比喻是恰如其分的。

调式的特点当然会令人想到素歌，尤其是布鲁克纳的铜管乐组的写法又常常具有无歌词的众赞歌性质。不仅如此，他音乐风格的纯净亦即它在基本调性上的扎实基础(如三和弦和琶音的使用)，它节奏上的单纯，它对乐队音块的运用(blokc-like)，都有助于人们产生一种客观感受，一种在祈祷和赞美中求得的个人情感的解脱感。与此相同的迹象还表现在，布鲁克纳在他的交响曲中采用了一种在他宗教合唱作品中发展起来的风格，而在他的合唱作中又借用了他交响曲中的一些东西。相同的迹象还表现在他的第九交响曲“献给王中之王—我们的上帝”上，可是这首交响曲的终乐章在他生前并没有完成。1896 年他在维也纳平静地死去。

马 勒

古斯塔夫·马勒(Gustave Mahler)在扩大交响曲的篇幅方面继承了布鲁克纳，以致一首交响曲长达一小时或更长，不过他的目的和方法完全不同。布鲁克纳的所有交响曲都在诠释一种理想，而马勒的则是一部心灵自述史的各个不同阶段。他的交响曲只有三首像布鲁克纳的一样，是四个为乐队谱写的乐章(第一、第六和第九)。乐章的数目可以更多(第二、第五、第七和第十为五个乐章，第三为六个乐章)或更少(第八为两个乐章)。马勒与布鲁克纳有共同之处是，他也通过增加人声来扩大交响曲的天地，如在第二至第四交响曲中使用了女声独唱与合唱声部，在被称为“千人交响曲”的第八号交响清唱剧中使用了的大量独唱者与合唱队。

古斯塔夫·马勒 1860 年出生于波希米亚的卡利什特村。不久全家迁入伊格劳城，

古斯塔末·马勒	生平
1860 年	7 月 7 日生于卡利什特
1875—1878 年	在维也纳音乐学院学习
1880 年	完成《悲哀的歌》，任巴德霍尔夏日剧院指挥
1881—1883 年	在莱巴赫和奥尔米茨任指挥
1883—1885 年	在卡塞尔任歌剧指挥，失恋后创作了《旅行者之歌》
1885—1886 年	在布拉格的日耳曼歌剧院任指挥
1886 年	任莱比锡新州立剧院指挥
1888 年	与理查德·施特劳斯相识，成为终身朋友。在布达佩斯任皇家歌剧院指挥
1891—1897 年	任汉堡州立剧院指挥，创作了第二、第三和第四交响曲
1897 年	受罗马天主教洗礼，任维也纳宫廷歌剧院指挥，与有才能的同事们一道为该歌剧院的辉煌岁月作出了贡献
1902 年	与阿尔玛·申德勒结婚，作曲的密集高产期开始
1908 年	任纽约大都会歌剧院指挥，夏季回欧洲作曲
1909 年	任纽约爱乐乐团指挥，创作了《大地之歌》
1911 年	5 月 18 日逝世于维也纳

古斯塔夫·马勒	作品

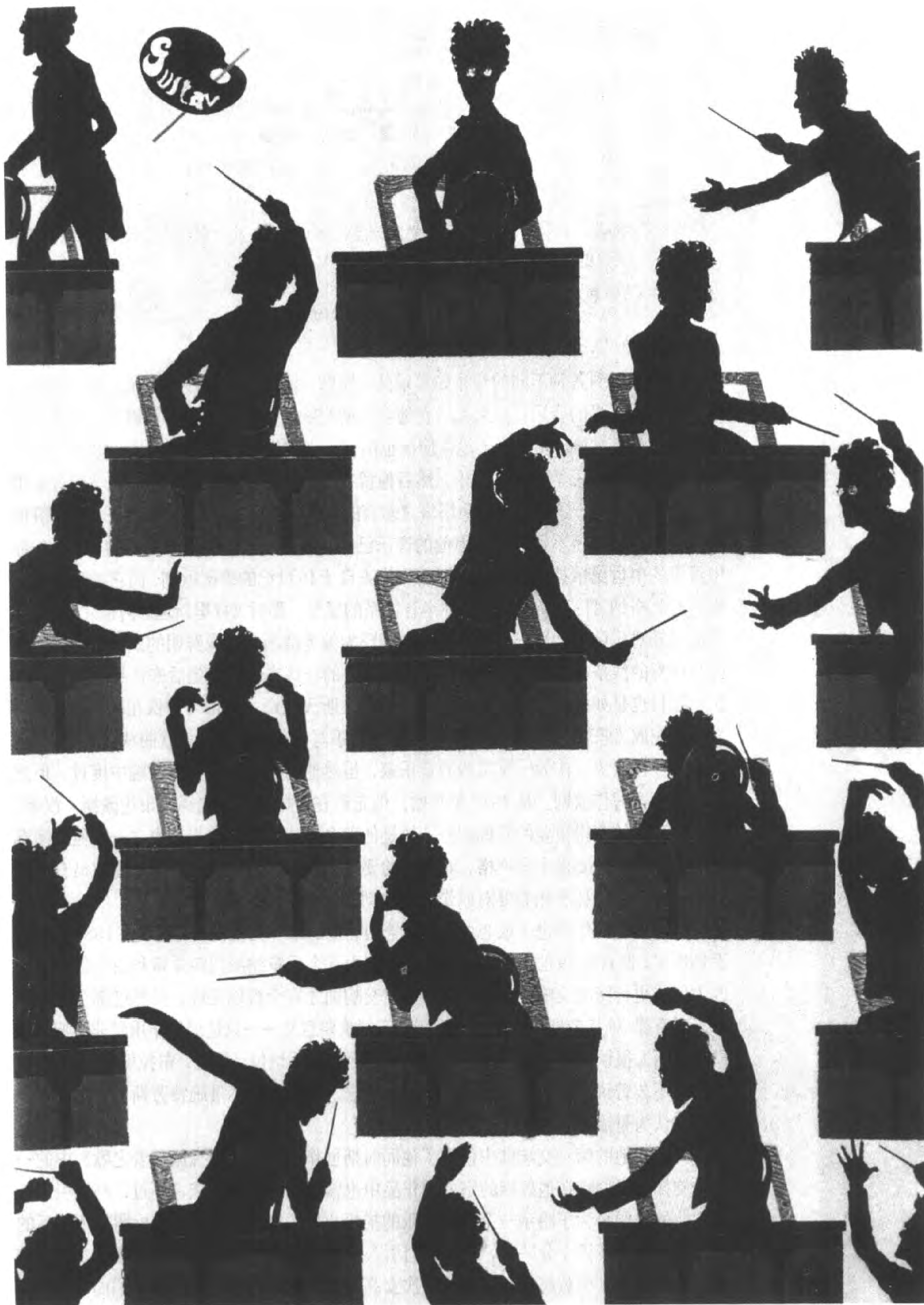
交响曲：No.1D大调(1888)，No.2“复活”，C小调(1894)，No.3，D小调(1896)，No.4，G大调(1900)，No.5，升C小调(1902)，No.6，A小调(1904)，No.7，E小调(1905)，No.8，降E小调(1906)，No.9，D大调(1909)，No.10，升F小调(1910，未完成)
歌曲(与乐队)：声乐套曲—《旅行者之歌》(1885)；《亡儿之歌》(1904)；《青年的魔角》(1892—1898)；《大地之歌》(1909)
合唱曲：《悲哀的歌》(1880)

在那里他接触到各种不同的音乐如军乐队、民歌、酒馆乐曲和沙龙音乐。这些积蓄在他童年的记忆里的音乐，后来复活在他创作的交响曲中。他还学习了钢琴，甚至开始着手写作一部歌剧，表现出了足以使维也纳音乐学院接受他入学的才能。1875—1878年他在维也纳音乐学院学习音乐。然后他留在维也纳。在维也纳，他去大学听音乐讲座，做音乐教师，还写了一部康塔塔《悲哀的歌》(Das klagende Lied,1880)。尽管他在写这部作品时还不到20岁，但他的音乐已经显示出了一个成熟作曲家的特点。作品中浪漫的中世纪精神的和田园诗意的风格来自于19世纪的德国歌剧，而它的和声语言则具有瓦格纳《特里斯坦》的那种半音体系的紧张，那时《特里斯坦》问世才十年多。然而马勒对乐队的运用已有独到之处，表现为偏爱清晰的边缘鲜明的织体，其中的旋律和伴奏的线条都非常突出。甚至当时作品中的一些主题可与他后来作品中的主题相比，题材也是如此，死亡与同其有关的悲哀、听天由命、荒谬与内疚相联系。

在完成《悲哀之歌》时，马勒已经开始着手写一部歌剧，但该歌曲从没有上演过，而且现今已佚失。作为一位实践的音乐家，虽然他的大半生都在歌剧院中度过，但此后他从未再写作歌剧。从1880年开始，他先后在布拉格、莱比锡、布达佩斯、汉堡、维也纳和纽约获得重要的指挥职务。他是他那个时代的杰出的指挥家之一。他对演奏员和歌唱演员的要求十分严格，对自己的要求也十分苛刻。他努力对作品做出有说服力的诠释，即使那意味着要对原作做些改动，他也绝不放弃。

他对自己的作品也采取与此相似的态度。他的第一交响曲，可能早在1884年就着手创作了，但直到19世纪90年代中期，在它由五个乐章缩减到四乐章和由一部交响诗改为形式更传统的交响曲作品之后，第一交响曲才完全得以完成。虽然这部交响诗显示了理查德·施特劳斯对年轻的马勒所具有的重要意义——只是倡导作用而非影响——但是这俩人很快便陷入争夺执掌伟大传统火炬的对手地位。(据说，布拉姆斯于1897年逝世前不久曾说，是马勒标明了传统音乐前进的道路，而不是施特劳斯，虽然当时大部分人认为是后者)。

马勒在他的第一交响曲中使用了他同时期创作的声乐套曲《旅行者之歌》中的一些主旋律。舒伯特在他后期的室内乐作品中也曾使用过这种做法，不过，马勒引入一首歌曲的主题是为了暗示一个支撑音乐的描绘心理的标题，而这样的标题在他随后的三首交响曲中变得十分明确，因为它们引入了许多歌曲。由C小调进行到降E大调的第二交响曲，其倒数第二乐章是一首次女高音的歌曲，终乐章是一首合唱曲；D小调


Gustav

到D大调的第三交响曲(1896)同样有一个独唱歌曲的乐章(女中音)及一个合唱的乐章，不过它的终乐章是纯乐队的；而由G大调进行到E大调的第四交响曲(1900)只有一个歌唱的(女高音)的终乐章。

上述三部作品都使用了19世纪初民间及仿作的民间诗歌集《青年的魔角》(Des Knaben Wunderhorn)中的诗歌。马勒还为该诗集中的一些诗歌谱写了一些独立的曲子，它们比较复杂，但更具讽刺性和诘难性。对于他的音乐而言，这些民间诗歌的质朴天真正是他所追求的完美表达风格。

他的第二和第三交响曲也使用了一些其他的诗歌。第二交响曲终乐章中的宏伟庄严的合唱歌词是克洛卜施托克所写的一首"复活颂"("An ode on resurrection")，它是一部以一个充满疑惑的乐章开始而以高昂的乐观主义情绪结束的作品。根据原来的标题，第三交响曲是对现实生活的升华。首先开场的是它庞大的第一乐章，长达半小时，继之而来的有五个乐章，依次是草地上的鲜花(一首纤美的小步舞曲)、森林中的野兽(一首谐谑曲)、黑夜(用尼采的话谱写的一首女中音歌曲)、钟声(伴有天使唱诗班的女声与童声)和爱(柔板)。第四交响曲，篇幅适中，也可以看作是对现实生活的升华，因为它是以女高音歌唱天堂的快乐而结束的。

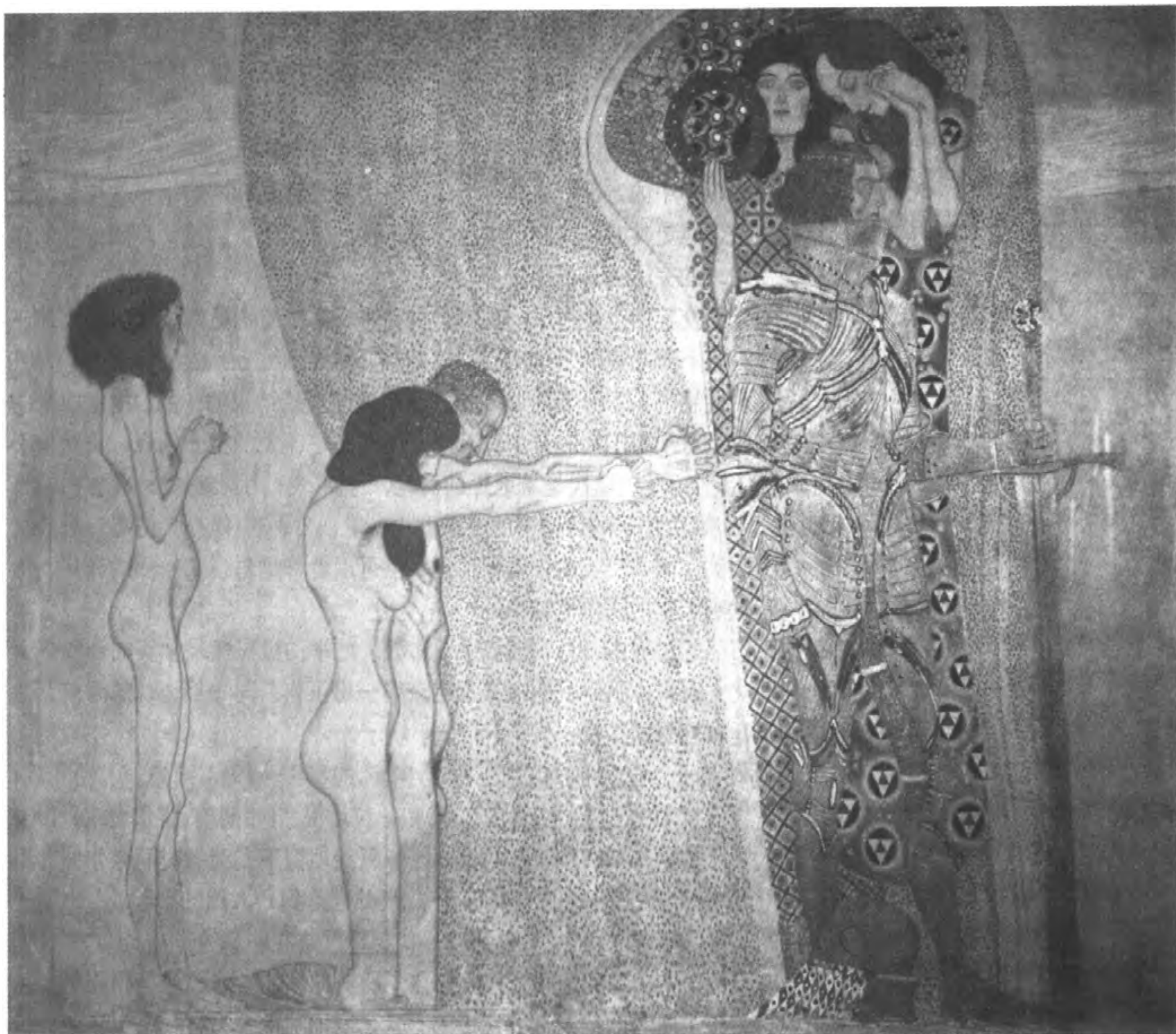
在创作这部作品的过程中，马勒皈依了天主教。此举动机显然是现实的需要多于信仰，因为他的犹太人身份阻碍了他在维也纳获得一份工作。同一年稍晚的时候，他在维也纳成为宫廷歌剧院的指挥。

1902年，马勒与一位画家的女儿阿尔玛·申德勒(1879—1964)结婚。马勒死后，她又先后嫁给一位建筑师(沃尔特·格罗皮乌斯)和一位小说家(弗朗茨·维尔费尔)。1901年马勒开始进入紧张的创作期，尽管他的指挥任务只给他留下夏天的时间来作曲。到了1905年，他已经完成了三首新的交响曲：升C小调进行到D大调的第五，A小调的第六和E小调进行到C大调的第七。另外还有一些与诗歌集相联系的作品：其中的《亡儿之歌》是为弗里德里希·吕克特两个死去的孩子所写的歌曲，它们是马勒利用吕克特为他两个死去的孩子所写的约四百首诗中的五首谱写而成的。另有一组《吕克特诗歌谱曲五首》，都是使用人声与乐队的作品。

作为马勒音乐的主体部分，交响曲以及歌曲传达了他那受到命运纠缠的感觉，这充分体现在他第六交响曲终曲中那压倒一切的榔头捶击声中。然而从他自己当时的生活来看，厄运只是预感而没有实际发生。在维也纳，当时他正在上演由阿尔弗雷德·罗勒(Alfred Roller,奥地利舞台设计家—译注)全新舞台设计的一些剧目，并成为两个女儿的父亲，女儿一个生于1902年，另一个生于1904年。到1907年，他的生活与他艺术中的表现形成了一致，他的长女，同吕克特的孩子一样因病死去，而他自己也被诊断出患了心脏病。

1907年的秋天，马勒在维也纳指挥了他最后几部歌剧的演出。虽然他在宫廷歌剧院的岁月是该院历史上最显赫的时期之一，但他也不是没有烦恼，他的一些音乐理念在实践中常常受到阻挠。这时，他已经接到去纽约大都会歌剧院担任指挥的邀请。尽管大都会歌剧院重视意大利歌剧和强调歌唱明星，与他的志趣相左，但他还是从1908年开始，指挥了大都会歌剧院的两个演出季。1909年，他辞去了大都会歌剧院的职务。接受了纽约爱乐乐团向他发出的担任指挥的聘请。到爱乐乐团就任之后，他只指挥了一个完整的演出季，因为他在第二个演出季中患上了最终夺去他生命的疾病。马勒与

左图　马勒在指挥。奥托·比勒所作剪影。



"渴望幸福"，古斯塔夫·克里姆特所作《贝多芬壁画》的一部分，首次在维也纳奥地利画廊分离派的展览会上展出。骑士的形象(其面貌与马勒相似)还刊载在保罗·斯特凡(Paul Stefan)1910年出版的向马勒致敬的一本书中。

纽约爱乐乐团在纽约的音乐会上推出了很多新作品(总共86个)，但是他的节目和他的风格都不受乐团和公众的欢迎，所以人们对他的离去也没有什么太大的遗憾。

如果说马勒后来几年甚至所有时期的音乐是内省的，那么它似乎也代表了一种在较广范围内日益逼近的悲剧——帝国时代欧洲文化的悲剧。他在维也纳时已占据了这一文化中突出地位，这同时也是音乐语言的悲剧。因为他与死亡的对抗(清楚地表现在《亡儿之歌》中，含蓄地表现在第六交响曲中)也是与在将要消灭调性的不协和与半音手法的这一威胁的对抗。这一威胁不仅存在于马勒的音乐中，而且存在于同时期的施特劳斯和勋伯格的音乐当中。马勒对这一威胁的反应是多方面的。强烈的怀旧感是其明显的特点，这个特点甚至在他十几岁写的音乐里也表现了出来，不过当时则集中体现在对轻快而朴素的"连德勒"(Landler)这种与维也纳圆舞曲有血缘关系的舞曲的记忆之中。然而，马勒的怀旧一般是与激烈的讽刺相结合的，如他的第四交响曲的谐谑曲乐章中，那首由音调不准的小提琴独奏的"连德勒"舞曲，或者是他第七交响曲中那段对飞掠夜间风景的"连德勒"、圆舞曲和进行曲做诙谐模仿的乐曲。在一些慢乐章尤其是在第五交响曲的小柔板和第六交响曲的行板中，马勒再现了一种与为吕克特诗歌配曲主题相联系的多有依恋情调的怀旧感，这两首交响曲里都包含了一些来自吕克特诗

欣赏提示IX.B

马勒：《大地之歌》(1909)，第五乐章“春天的酒徒”

男高音独唱

短笛、2支长笛、2支双簧管、2支降B调单簧管、2支大管、一双低音管

4支圆号、小号，竖琴

第一小提琴组、第二小提琴组、中提琴组、大提琴组、倍大提琴组

这是由六首管弦乐伴奏歌曲组成的一部交响曲的第五乐章，由男高音和女中音交替演唱。所有六个乐章的歌词均选自《中国笛子》(Die chinesische Flöte)，一部由汉斯·贝特格译成德语的中国诗集。

小节	原文 Der Trunkene im Frühling	译文 **春天的酒徒**
1—16	Wenn nur ein Traum das Leben ist	如果生活只是一个梦，
	warum denn Muh'und Plag'!?	为何有如此多烦恼！?
	Ich trinke,bis ich nicht mehr kann,	我举杯畅饮，
	den ganzen lieben Tag!	直到烂醉如泥。
17—30	Und wenn ich nicht mehr trinken kann,	当我不能再饮一滴，
	weil Kehl' and Seele voll,	当我身心得到满足，
	so taund'ich bis zu meiner Tür	我摇摇晃晃地回家，
	und schlafe wundervoll!	倒头便睡，而且睡得很熟！
31—45	Was hör'ich beim Erwachen? Horch!	醒来听到了什么?嘘！
	Ein Vogel singt im Baum.	树上鸟儿在歌唱。
	Ich frag'ihn, ob schon Frühling sei.-	问它春天来到了吗，
	Mir ist als wie im Traum.	为什么一切都像梦一样
45—63	Der Vogel zwitschert: Ja! Ja!	鸟儿说：是的，是的！
	Der Lenzist da, sei kommen über Nacht!	一夜之间，春天竟来到！
	Aus tiefstem Schauen lauscht'ich auf,-	我仔细倾听
	der Vogel singt und lacht!	鸟儿们在歌唱和欢笑！
62—73	Ich fülle mir den Becher neu	我又斟满了酒杯
	und leer' ihm bis zum Grund-	一饮而尽。
	und singe,bis der Mond erglänzt	引吭高歌直到
	am schwarzen Firmament!	明月升上黑色天幕！
74—89	Und wenn ich nicht mehr singen kann,	歌唱够了，
	so schlaf' ich wieder ein.-	又上床去睡。
	Was geht mich denn der Frühling an!?	今日有酒今日醉
	Lasst mich betrunken sein!	管它什么春天不春天呢！

1—16 以上是诗歌的第一节。管乐器在A大调的属音上开始了这一歌曲，然后酒醉了似地向上滑行以适应男高音在Bb上进入。他在第二行歌词上引入了一个非常重要的节奏动机(例i)并落在A上，但这时乐队在F大调(例ii)——弦乐对例i作了展开。接

着，经过G大调，男高音与乐队一起攀升回到A大调，这使开头一段音乐取得了辉煌而充实的效果。

17—30 诗歌的第二节为第一节有变化的反复。

31—45 逐渐放慢的速度与和声的不确定性相伴而行，非常适合酒徒酒醒时刻的状态。然而在他聆听的时候，他又一次听到A大调的属音，另外，独奏的小提琴再现了前边弦乐的主题，该主题后来又由短笛接过去演奏。当乐队几乎牢固地扎根于A大调时，男高音却达到了非常半音化：这是酒徒提出疑问的时刻，这里标上了“忧思地”(“sinned”)。男高音再次结束在高音A上，但是乐队这次并未与他同行，却为了进入诗歌的第二节走向了F大调。

45—63 恢复了原来的速度，但是前一节已经引入了那个“梦”的乐思，而且所有部分都是没听过的。第一行歌词在小提琴组、圆号、双簧管和短笛的轻松伴奏下唱出，一支独奏的小提琴表现着啁啾鸣叫的鸟儿。然后，当男高音唱到春天时，出现了新的调性：Db大调，配器激昂热烈。速度再次慢了下来，而音乐也直到结束都保持在Db大调范围之内：男高音原来通常的终止音A，这时变成了柔和的Ab。

62—73 在酒徒斟酒时，音乐悄悄地溜进C大调的柔和的常态。

74—89 最后的一节为第一节进一步变化了的反复。

这个第五乐章在整个《大地之歌》中被用作谐谑曲乐章。《大地之歌》的整体布局如下：

Ⅰ 男高音独唱：有力的快板
Ⅱ 女中音独唱：室内乐配器的慢乐章
Ⅲ 男高音独唱：具有轻音乐性质的稍快乐章
Ⅳ 女高音独唱：活泼的乐章
Ⅴ 男高音独唱：快速的诙谐乐章
Ⅵ 女高音独唱：缓慢悠长的终乐章

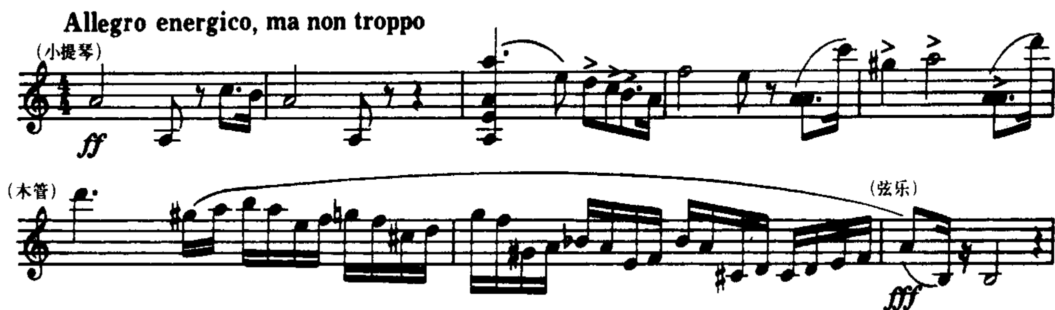
例 i



例 ii

男高音
第一小提琴
War - um denn Müh, und Plag'?
乐队
和声

例 IX.5



歌配曲中的确定的主题。

虽然，马勒的慢乐章和谐谑曲乐章是如此专注地凝视着上一个时代(特别是舒伯特)的更纯粹的抒情主义和流畅的自然音阶体系，但他的交响曲的外乐章也对同时代扩展调性的所产生的问题加以解决。马勒常常运用一种强有力的节拍来保证音乐的前进，而且在多种情况下用音乐回忆了他童年时期的听过的军乐，例如他的第六交响曲的第一乐章和终乐章，大部分采用的是进行曲节奏。在表现急迫的推动力方面，第一乐章所强调的主题就有代表性(则 IX.5)。

日益成为马勒旋律特点的大跳跃在这里以一系列向上竞争的音升起，与这一主题开始处的八度跌落相对抗。但是向上的推进不可能像向下的坠落那样有一个坚实的基础。这里有一种衰减(第三小节)或努力从临近的半音(第四和第五小节)到达一个符合自然音阶的音的强烈倾向。然后，随着乐谱由小提琴齐奏到木管乐器齐奏的改变，旋律解体了。

很明显，这不仅是一个音乐上的而且也是一个戏剧性的主题。作为主题，它体现在不断变化的音乐之中，而且在变化中它的轮廓可能多少有些被扭曲。马勒仍然遵循着奏鸣曲式的轮廓，但他的音乐在采用奏鸣曲式方面不比布鲁克纳多，虽然两人采用这一曲式的成因截然相反。布鲁克纳的音乐呈陈述式和对称性，而马勒的音乐属充分展开和突进式的，所以马勒的再现部通常是大大变形的，或在随后的尾声中产生新的展开。这首第六交响曲像柏辽兹和柴科夫斯基那样，采取了叙事的方式，不过，作为他的重要特点，马勒没法不去使用一个前导主题，相反，他在一首交响曲(这里就第六交响曲而论，A—C—A)的各个主题之间做了一个含有动机性的联接，强调所有主题均具有自传性。叙事构思的一个结果是所谓的“发展的调性”(“progressive tonality”)，于是这里又产生了一个与布鲁克纳有趣的对比。布鲁克纳的音乐围绕着一个稳定的主调运行，而马勒乐曲的旅程，多数情况下则是从一个调到另一个调，因为不能期望他的一些情感叙述在它们开始的地方结束，但有关执着情结述说的第六交响曲是一个例外。

在叙事方面，马勒的各个交响曲都充满了非常生动的描述，如酒馆和兵营的音乐，阿尔卑斯山中牲口的铃声(第四和第五交响曲)，吉他和曼多林的小夜曲(第七交响曲)。他对声音色彩的追求，以及对厚重音响的不时强调，导致了乐队阵容一次不寻常的扩大，虽然施特劳斯在某种程度上也促进了乐队阵容的扩大，但是马勒使用的乐器种类更为广泛，并以此创造了一个不同于过去的音响世界。不仅如此，他后来的作品愈来愈专注于小型的乐器组合，以至于大的乐队可以变成很多支不同的室内乐演奏组，甚至“千人交响曲”中也有一些少数乐器演奏的时刻，特别是在组成其第二部分的为歌

德的《浮士德》谱曲的结束部分(第一部分为巨大的合唱赞美诗《圣灵降临》)。

完成“千人交响曲”之后，不敢着手创作第九交响曲，因为第九交响曲均为布鲁克纳和贝多芬最后一首交响曲，马勒于是写了一部伪装成声乐套曲的交响曲，并称之为《大地之歌》(1909，见欣赏提示IX.B)。因为是为中国诗的译文谱曲，音乐中使用了金属打击乐器和五声音阶的动机，从而使该曲具有简单的中国色彩，但听起来它远非东方的作品而是一部欧洲的作品，即使在那首作为结束的长长的送别歌中也毫无东方的感觉。离愁别绪构成了他第九交响曲整部作品的情绪特征(1909)，但他未完成的第十交响曲(1910)看起来可能在逐步走向一个较为积极的结尾。要对此作出判断，须十分谨慎，因为直到1911年春天在维也纳去世时，他留下的这部作品还处在创作的起始阶段。

施特劳斯

比马勒小四岁的理查德·施特劳斯也是在很年轻的时候就成为作曲家的，但与马勒不同的是，马勒的天才到了20世纪60年代才得到广泛充分的承认，而施特劳斯几乎从一开始就获得了公众热情的喝彩，所以六十多年来他被看作是那一时代杰出的作曲家。1864年他出生于慕尼黑，父亲是宫廷乐队的圆号首席。在一个音乐家庭的环境——虽然它在音乐上是保守的——激励下，他6岁开始作曲，并师从那些与他父亲的乐队合作的音乐家们。尽管他因不断成功的音乐而决心献身于作曲事业之前，曾在慕尼黑大学学习过两学期，但他从未进过音乐学院。

在这个时期，他转向以门德尔松和布拉姆斯为代表的19世纪较古典的一派。然而后来在迈宁根(1885—1886)和慕尼黑(1886—1889，1894—1898)从事指挥事业时，他却变得更像一个瓦格纳和李斯特的信徒。在他的作品中，交响诗代替了交响曲和四重奏，以交响幻想曲《意大利》(“From Italy”，1886)开始，在此后十多年中又相继创作了七部这样的作品。还写了一部瓦格纳式的歌剧《贡特拉姆》(Guntram，1894)，可惜未获成功，但施特劳斯从此也以交响诗和歌曲作曲家著称(他从此不再写室内乐作品)。

他的交响诗几乎一问世就会在全欧和美国上演。他的交响诗显示了他在配器上的创造性及根据一些包含强烈个性与易于变奏的主题而创作叙事音乐的娴熟技巧。在一定程度上这些也是马勒的优势，不过马勒的音乐似乎都是叙述自己的事，而施特劳斯则善于叙述别人的故事。当然，在写《唐璜》(1889)、《麦克白》(1888)、《蒂尔恶作剧》(Till Eulenspiegel，1895)或《唐·吉诃德》(Don Quixote，1897)中的虚构人物的事情时，施特劳斯也是在写他自己一些小的侧面，但是他对人物的选择又使他的音乐具有一种与马勒赤裸裸的主观性相对立的客观性。

很自然，这两位作曲家对曲体有着完全不同的态度，马勒的奏鸣曲乐章连续地向前推进，而施特劳斯则更喜爱其中各个可区分的和反复的成分，容许考虑进一步的回旋和变奏曲式。马勒直接表达体验，而施特劳斯则把体验深藏在意象之中。

在细节的描绘上，他们也存在着明显的不同。马勒音乐中关于酒馆和大山的插曲是他在主观叙事中暗示的东西。而施特劳斯喜欢用绘声绘色的手法，例如在《唐·吉诃德》中，他用单簧管和铜管乐器上的震音效果来描写羊群的叫声。这部作品还显示，他能让他的主题在经历各种不同的音乐基调的同时，还保持着它们可以被辨认的面貌，而且他的这种才能超过了李斯特或柏辽兹。这一作品有一个副标题“骑士主题的幻想变奏曲”，它既可以作为大提琴协奏曲，同时又可被视为一组交响变奏曲。《唐璜》是



"肚皮舞"(或称"七面纱之舞)。奥布里·比亚兹莱为王尔德的《莎乐美》所作插图之一。钢笔画、1893年作。现存剑桥福格艺术博物馆(马萨诸塞州)。

一个带有插段的奏鸣曲乐章,《蒂尔的恶作剧》是一首回旋曲。后者是他写的最后一首短小的音诗(后来他的音诗长的多,都超过半小时)。把《蒂尔的恶作剧》说成是其所有音诗中最辉煌的似乎有些不妥,因为施特劳斯通常十分乐意把蔑视权威的人视为英雄(见欣赏提示IX.C)。

从这些"戏剧性"交响诗向歌剧跨跃只是不大的一步。在他的自传性作品《家庭交响曲》(Symphonia domestica,1903)中,施特劳斯断然跨出了那一步。除了他的《阿尔卑斯山交响曲》(Alpensinfonie, 1915)和两首左手独奏钢琴与管弦乐队作品外,直到

欣赏提示IX.C

理查德·施特劳斯：《蒂尔的恶作剧》Op.28(1894—1895)

短笛、3支长笛、3支双簧管、英国管、D调单簧管、2支降B调单簧管、降B调低音单簧管、3支大管、低音大管

4支F调圆号(4D调圆号随意使用)、3支F调小号(3支D调小号随意使用)、3支长号、大号

定音鼓、三角铁、钹、大鼓、小鼓、大型括响乐器

16把第一小提琴、16把第二小提琴、12把中提琴、12把大提琴、8把倍大提琴

标题通常译为《蒂尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》(Till Eulenspiegel' s Merry Pranks)。这部作品是根据日耳曼传说中一个戏弄别人、诡计多端的人的故事谱写的。其描绘目的是与纯粹的音乐意图相结合的。在这一标题的全称中，施特劳斯自己把这首乐曲形容为回旋曲式并且带有一些奏鸣曲结构的痕迹，同时其非常明显的主题变形成为变奏艺术的一个范例。

小节	
1—5	开头乐句(例i)似乎在说“从前……”，但是它也代表后来的蒂尔
6—45	圆号吹奏出蒂尔的一个主要动机(例ii)，这个动机接着在其他乐器上奏出，最后由整个乐队演奏。
46—112	在D调高音单簧管上听到了蒂尔的以例i为基础的另一个动机(例iii)，它可能代表着蒂尔诡计多端的天性，以及与诡计多端相符合的逃脱诡计败露或遭受惩罚的本领。这一主题被相当充分地展开并有一定的变化。
113—178	一段宁静的音乐，先是在低音乐器上，然后是在长笛上听到那一主题的最初六个音，随即而来的是一个单簧管上快速上行的音阶。这预示了一个插段的到来。这个插段描绘了蒂尔驱马进入一个繁忙的集市，撞翻了一些货摊，吓得集市上的妇女仓皇逃避，然后他驱马离开的情景(主题由长号奏出)。
179—208	蒂尔开始了第二次恶作剧，音乐的节奏也出现了变化。在这里，蒂尔伪装成游行队伍中的一位神父。随后，在长号和中提琴上听到了一个进行曲似的主题，不过，此时一些例iii的模仿句插入进来，然后是加了弱音器的铜管乐器奏出的乐句和在蒂尔露出本来身份时小提琴向下的滑音。
209—303	这时的蒂尔向往着爱情，出现了比以前更流畅、更优美的两个主题。他的爱情被拒绝，于是决心对人世进行报复，音乐此时变得更为活跃且充满愤怒，同时出现了例i的一个脚步沉重、重音十分鲜明的形式(271小节)。
304—384	一群严肃的、自称有某种信仰的人来到。蒂尔立即开始嘲笑地模仿他们(例iv，小提琴与圆号)。蒂尔的主题片断与那些有“某种信仰的人”的主题混合在一起并压过它们。
385—428	音乐变得更为快速更为欢乐，持续了片断，然后令人不解地变得朦胧

	起来。
429—573	蒂尔的圆号主题(例ii)再一次呈示;这类似一种再现,但音乐继续展开、不断增强并兴高采烈地走向一个蔑示一切的高潮。
574—656	铜管乐器的喧闹声停了下来,一阵鼓声表示蒂尔被带上审判席。在乐队中出现了许多色彩暗淡的和弦,随伴着代表蒂尔得意洋洋的回答的单簧管奏出的——不断加强、反复出现的乐句(例iii)。他被判有罪并执行死刑(两个长号和其他低音乐器上的沉重的和弦,从中可以听到他的灵魂腾空而去)。有一个简短的尾声,深情地再现开头的音乐,并在最后以情绪高涨的八小节向蒂尔的热闹的恶作剧致敬。

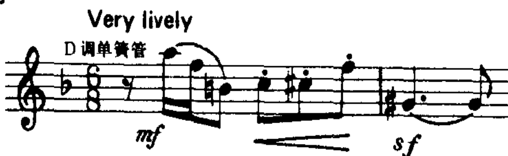
例i
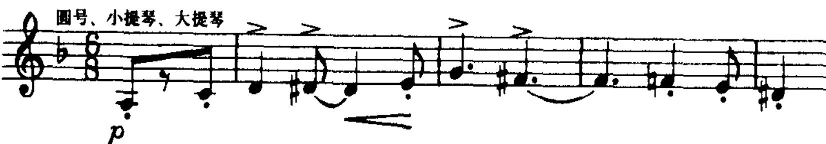


例ii



例iii



例iv



20世纪40年代,他没有为乐队写过任何有分量的作品,也很少写作歌曲。相反,他将主要精力投入了歌剧创作。他开始的两部歌剧《莎乐美》(Salome,1905)和《埃莱克特拉》(Elektra,1909)均为很长的单幕剧,都突出了一个高度紧张的情感世界,并均有相应的和声末端作音乐支持。通过为王尔德根据《圣经》上有关圣徒约翰在希律王宫的故事所写的话剧,及后来为霍夫曼斯塔尔关于埃莱克特拉的歇斯底里的复仇的话剧谱曲,施特劳斯在非常复杂的、实际上常常是无调性的和声,以及在使用庞大而丰富多彩的乐队方面,都向他的同代人马勒显示了自己的才华,在创作《埃莱克特拉》之后,施特劳斯与他同时代的斯特拉文斯基一样,全然放弃调性,似乎是可能的。

出乎人们的意料,他接下来创作了《玫瑰骑士》(Der Rosenkavalier,1911)这部有时被认为是守旧甚至被看作是有意逃避当代问题的作品。然而,《玫瑰骑士》这部非常精致、充满感情与人性的喜剧,可以与它同时期的斯特拉文斯基的《期待》(Erwartung)

理查德·施特劳斯	生平
1864年	6月11日生于慕尼黑
1882年	在慕尼黑大学学习，为13件管乐器所写的《小夜曲》上演，创作多产期开始
1885年	出任迈宁根乐团助理指挥，成为国际承认的作曲家
1886—1889年	任慕尼黑宫廷歌剧院指挥
1889年	在魏玛;《唐璜》奠定了他作为德国最重要的青年作曲家的地位
1894年	与保琳·德·阿娜结婚;担任慕尼黑宫廷歌剧院指挥
1895—1898年	进入创作多产的时期，特别是管弦乐作品多产的旺盛期(包括《蒂尔的恶作剧》、《查拉图斯特拉如是说》、《唐·吉诃德》、《英雄生涯》);在欧洲指挥巡回演出
1898年	任柏林皇家宫廷歌剧院指挥;转向歌剧作曲
1904年	在纽约指挥《家庭交响曲》首演
1905年	《莎乐美》(首演于德累斯顿)引起非议
1909年	《埃莱克特拉》(首演于德累斯顿)，与胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔第一次成功的合作
1911年	《玫瑰骑士》在德累斯顿首演
1919—1924年	担任维也纳国家歌剧院联席指挥;创作开始减少
1929年	霍夫曼斯塔尔去世
1933—1935年	被任命为纳粹国家音乐局局长(未与本人商议)，但因与犹太歌剧的剧作家合作被免职
1942年	歌剧《随想曲》首演，开始专心创作器乐曲
1945年	自愿流亡瑞士
1948年	创作《四首最后的歌》
1949年	9月8日逝世于加米施—帕滕基兴(Garmisch–Partenkirchen)

相媲美。《期待》中的完全投入无调性在施特劳斯的歌剧中是通过一个完全模拟的自然音阶的假面具反映出来的，而且是在奏响了近一个世纪的圆舞曲节奏的玛丽亚·特蕾西亚(1717—1780，匈牙利及波希米亚女王——译注)的维也纳奏响的。与此同时，《玫瑰骑士》也是歌剧史上最有成果的合作之一，因为这时施特劳斯不仅将他已有的话剧谱写成为歌剧，而且开始了与霍夫曼斯塔尔的全面合作，有高度修养的奥地利诗人与有作曲和戏剧经验的巴伐利亚音乐家的合作可谓珠联璧合。虽然他们之间有时互相厌烦，但从《玫瑰骑士》起，两人在以后的20年中又创作了四部歌剧——《阿里阿德涅在纳克索斯》(Ariadne auf Naxos)、《没有影子的女子》(Die Frau ohne Schatten)、《埃及的海伦》(Die ägyptisch Helena)和《阿拉贝拉》。两人的合作关系只是由于霍夫曼斯塔尔的去世而结束。

这些后期的施特劳斯-霍夫曼斯塔尔歌剧构成了性质各异的一组——两部对希腊神话作了充满奇想诠释的歌剧(《阿里阿德涅》和《海伦》两者都试图写得与近乎歇斯底里的《埃莱克特拉》不一样)，一部象征主义的神仙故事(《没有影子的女人》)和另一部

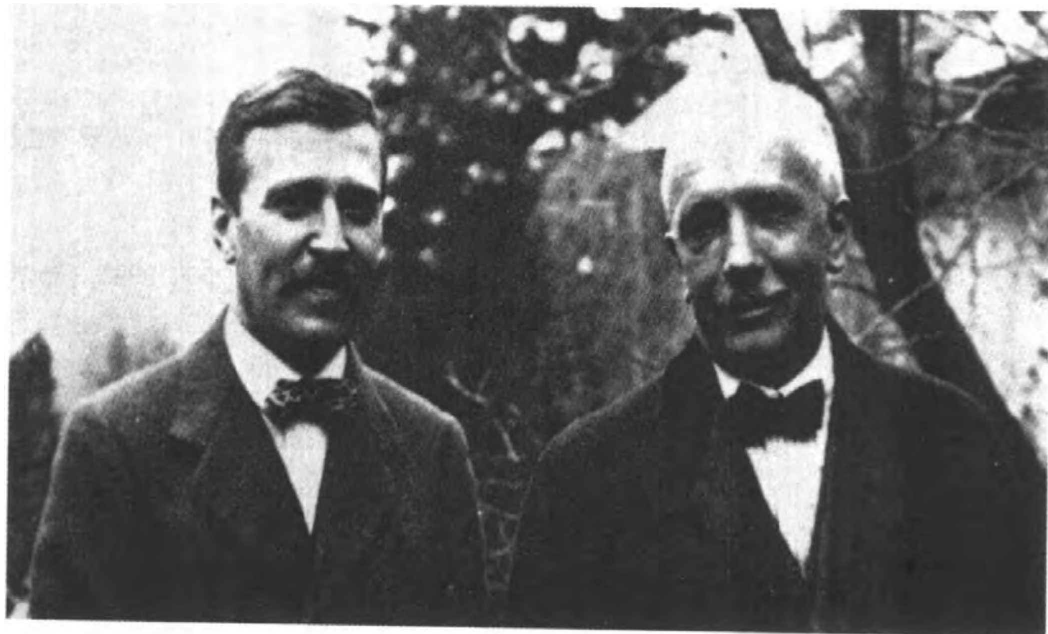
理查德·施特劳斯	作品

歌剧：《莎乐美》(1905)，《埃莱克特拉》(1909)，《玫瑰骑士》(1911)，《阿里阿德涅在纳克索斯》(1912)，《没有影子的女人》(1919)，《间奏曲》(1924)，《阿拉贝拉》(1933)，《随想曲》(1942)
管弦乐：交响诗——《意大利》(1886)，《唐璜》(1889)，《蒂尔的恶作剧》(1895)，《查拉图斯特拉如是说》(1896)，《唐·吉诃德》(1897)，《英雄生涯》(1898)；《家庭交响曲》(1903)；《阿尔卑斯山交响曲》(1915)；《变形》，用23件独奏弦乐器(1945)；《圆号协奏曲》——No.1，降E大调(1883)，No.2，降E大调(1942)；《双簧管协奏曲》(1945)
合唱曲：《德意志经文歌》(1913)
歌曲：《四首最后的歌》(1948)；200多首其它歌曲
室内乐
钢琴曲

精致的维也纳喜剧(《阿拉贝拉》)。只有《阿里阿德涅》在歌剧中获得正式的地位——不是最初的脚本，最初脚本的设计是与十七世纪法国剧作家莫里哀的《贵夫人》(施特劳斯为其配乐——译注)一同演出，并作为演出的下半场。而修改本是用一个序幕代替了莫里哀的《贵夫人》，在序幕中介绍了剧中将要出场的“作曲家”、歌唱演员及其他艺术家。与十七世纪乐曲的接触，似乎促使施特劳斯在为三十七人室内乐乐队写曲时显现了新古典主义，虽然，有可能是勋伯格的“室内交响曲”Op.9打动了他，而不是任何巴罗克的或古典时期的音乐作品。当然《阿里阿德涅》的音乐并不是新古典主义的。阿里阿德涅和巴克斯的戏中戏的故事——是对爱情崇高诗意的探索，但由于出现即兴歌

施特劳斯的《玫瑰骑士》1911年1月26日在德累斯顿宫廷歌剧院首演时，阿尔弗雷德·罗勒为其所作的舞台设计。





施特劳斯(右)与歌剧脚本作者胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔的照片。约1915年拍摄。

剧(commedia dell'arte)中的人物表演，其崇高诗意被降低了。序幕是施特劳斯和霍夫曼斯塔尔为他们的戏中戏艺术得以进入贵族家庭所做的准备。

如果说《阿里阿德涅在纳克索斯》是关于歌剧的歌剧，那么施特劳斯后来的两部作品《间奏曲》(Intermezzo，1924)和《随想曲》(Capriccio，1942，这是他的最后一部歌剧，在霍夫曼斯塔尔去世后，他又写了另外四部)。《间奏曲》为作曲家自撰脚本，是作曲家根据他的婚姻生活所写的歌剧，与他以前的《家庭交响曲》差不多，是一部由误会、妒嫉和宽容和解构成的喜剧。该剧包含了作自我反省的成分，它把作曲家作为剧中人放在了剧中，但又没有让作曲家的艺术过多干扰戏剧本身。而《随想曲》则是关于歌剧中歌词与音乐究竟以哪个为主的长期争论的"寓言"，剧中主角伯爵夫人被置于在作曲家与诗人之间无法做出爱的选择的困境，而且这一困境在这部高雅完美并具有挽歌性的作品结束时仍未摆脱。

施特劳斯有意让《随想曲》成为他一生中最后的作品。1942年是第二次世界大战的转折点。这部作品就在这一年在慕尼黑首演，这时他已78岁。与他的许多同事不同，1933年以后他仍留在了德国，甚至愚蠢到允许利用他的名字为第三帝国增加某种虚假的光环，虽然在希特勒时代的大部分时间他隐居在巴伐利亚的家中，然而作曲家要从作曲生涯中隐退也不是那么容易的事。施特劳斯后来没有再写歌剧，但又回到了他青年时期的音乐形式与体裁中，他又写了一首与他在1883年为他父亲写的一首圆号协奏曲联接起来的"第二圆号协奏曲"(1942)，该曲同样也用了降E大调。另外还有两首为其他管乐器写的协奏曲、两部为莫扎特风格的小夜曲合奏组团所写的作品、一首为弦乐写的大型乐章《变形》(1945)，以及一首为德国写的挽歌，那时德累斯顿、柏林和德国的许多其他城市正在遭受狂轰滥炸。这些作品排在他音乐的主体作品之后，好像是非正式作品似的。施特劳斯没有给它们编作品序号。他有意识地把女高音与乐队的《四首最后的歌》(1948)作为告别词结束了这一组作品，1949年9月，在人们还没听到这四首歌曲以前，他在加米施—帕滕基兴的家中去世。

北 欧

几乎与施特劳斯是同龄人的耶安·西贝柳斯(1865—1957)，继斯美塔那和德沃夏克创立传统交响乐的波希米亚分支之后，成为传统交响乐北欧分支的奠基人。但他并非是第一个蜚声国际乐坛的斯堪的纳维亚人，挪威人爱德华·格里格(Edward Grieg，1843—1907)此前已在德国、英国和美国确立了自己的声誉。格里格的作品主要是吸收了挪威民间音乐的钢琴小曲，而且还有他为易卜生的话剧《培尔·金特》所写的配乐以及受人喜爱的钢琴协奏曲。他的钢琴协奏曲深受李斯特的赞赏并被他亲自演出。西贝柳斯的同代人中，瑞典人维尔海姆·斯丹哈默(Wilhelm stenhammar，1871—1927)和丹麦人卡尔·尼尔森(Carl Nielsen，1865—1931)都与他同样专心致力于交响曲的创作。尤其是尼尔森，他写了许多强有力的、充满个性的交响曲，具有马勒的半音风格和高度统一的动机，主要特点是节奏富有推动力，但主题与和声不够平滑和流畅。

西贝柳斯

耶安·西贝柳斯(Jean Sibelius)，1865年出生于芬兰（该地区1917年十月革命前属于俄罗斯帝国），他的家庭属于说瑞典语的少数民族，但他就学于他家乡海门林纳(Hämeenlinna)的一所说芬兰语的学校。虽然他在学校就已开始显示出他在小提琴和作曲方面的天赋，但他年青时最初的愿望是成为一名小提琴演奏大师(1903年创作的D小调小提琴协奏曲是纪念这一愿望的作品，而且是他惟一一首具有重要意义的协奏曲)。1885年他去赫尔辛基大学学习法律，但一年以后，为随马丁·韦盖柳斯(Martin Wegelius)专攻作曲，他放弃了法律专业，开始了作曲上的深造时期(1889—1890年在柏林，1890—1891年在维也纳)。

在国外深造时期，西贝柳斯的作品大部分是室内乐，但他一回到赫尔辛基，便根据芬兰民族史诗《卡莱瓦拉》的故事写出了合唱交响曲《库勒沃》。1892年《库勒沃》在赫尔辛基首演的成功，使西贝柳斯成为自己国家首屈一指的作曲家。他终身享有的这一地位，由于他在前几十年中根据芬兰神话所写的、穿插完成于七部大型交响曲之间的一系列交响诗而得以确定。其中的前两首尚带有崇拜柴科夫斯基的一些痕迹，不过在旋律的宽广度与和声的缓慢方面，除布鲁克纳的音乐外，很少有其他人的音乐可

耶安·西贝柳斯 作品

1865年生于海门林纳；1957年死于耶尔文佩埃

管弦乐：交响曲——No.1，A小调(1899)，No.2，D大调(1902)，No.3，C大调(1907)，No.4，A小调(1911)，No.5，降E大调(1915)，No.6，D小调(1923)，No.7，C大调(1924)；音诗——《传奇》(1892)，《芬兰颂》(1899)；《波希奥拉的女儿》(1906)，《夜骑与日出》(1907)，《塔皮奥拉》(1926)；《卡累利亚组曲》(1893)；小提琴协奏曲(1903)

戏剧配乐：《暴风雨》(1925)

合唱：《库勒沃》(1892)；康塔塔，主调合唱曲
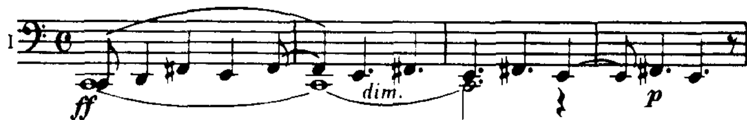
室内乐：弦乐四重奏，《友情之声》，D小调(1909)；为小提琴与钢琴而写的乐曲
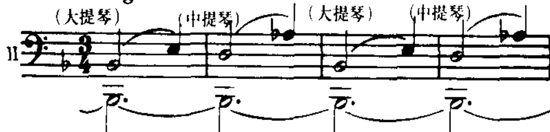
歌曲　钢琴曲
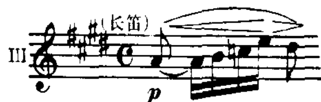
与之相比。布鲁克纳的音乐是静止的，而西贝柳斯的音乐则是通过对基本动机有机展开而发展，这一技术首先在他的C大调第三交响曲(1907)中得到利用。C大调第三交响曲是一部优雅而谨守经典规则的作品。
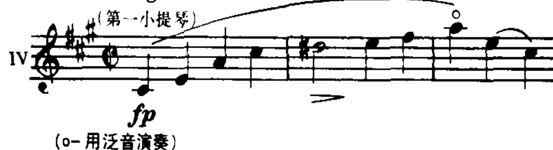
就和声方面来说，西贝柳斯的第四交响曲(1911)的不协和程度不亚于其同代人马勒的后期作品。这部作品音乐主旨非常简单，即与大、小调体系不协调的"三全音"(tritone)。在这部作品中，几乎所有的东西都与这一音程有着非常直接的关系，而且尽管这一作品以四个不同的乐章形式呈现出来，但其主旨是连续的。例IX.6a-d代表了各个乐章的典型时段，可以说明"三全音"是如何被根植于音乐旋律与和声本体之中的。

例IX.6









这里的前二例使人想到持续音(即和声的持续低音)是西贝柳斯的特点，也同样是布鲁克纳的特点，但西贝柳斯独到之处在于他坚持以"三全音"代替更为悦耳的大三度(第一和第二乐章)或纯五度(第三和第四乐章)。此外，不断出现的"三全音"把四个乐章硬捆在一起，使它们各自的个性受到削弱。可以把这首第四交响曲看作是一个引子乐章之后的一个快板的奏鸣曲乐章。一个慢乐章及一个快板的终乐章，但这些乐章听起来好像用不同的方式处理开头处的"三全音"，而那些与常规结构形式的相似之处都不十分持久。例如第二乐章除了有奏鸣曲式外，还有谐谑曲的成分，而同时它还形成一个从快速音乐到慢乐章的连接部。

这种连续性在其中使用了"英雄颂"式的调性的降E大调的第五交响曲(1915)中得到了进一步的发展。第一乐章由快板的奏鸣曲变化成活泼的谐谑曲，尽管中间的慢乐章和凯旋式的终乐章是合乎常规设计的。他的第六交响曲又恢复了四个乐章的形式，但他的C大调第七交响曲(1924)则是完全连续的，并在一个乐章内以慢乐章和谐谑曲表达了整个交响曲的全过程。此后，西贝柳斯为莎士比亚的戏剧《暴风雨》写了一部配乐(1925)和最后一首交响诗《塔皮奥拉》(Tapiola，1926)，不过，在此后的30年生涯中他再没有写任何作品。

出现这种创作上的"断流"，可能有其充分的个人原因。他的大量饮酒——一个自

学生时代以来就困扰他的问题——可能是其成因，不过同样有另一种可能，即他已经在第七交响曲中实现了他浑然天成、全面发展的交响音乐的理想，而且又找不出在不重复自己的情况下继续前进的道路。据传说，作曲家本人也曾有过暗示，在20世纪30年代他曾接近完成第八交响曲，但它被毁掉了。在写下第七交响曲之后，西贝柳斯继续生活着并享誉国内外，1957年在他离赫尔辛基不远的家中去世。

埃尔加

在19世纪90年代中，北欧乐坛升起了音乐明星西贝柳斯和尼尔森，英国乐坛则升起了爱德华·埃尔加(Edward Elgar)。埃尔加于1857年出生于伍斯特附近，父亲是一位钢琴调音师和乐器商店的老板。埃尔加没有受过正规的音乐训练，但他从十四五岁起，便能够在伍斯特及其周围，以演奏小提琴、管风琴、大管与做指挥及音乐教师谋生。而且此间他也一直在作曲。在他33岁的1890年之前，他没有写出什么引人注目的作品或者说没有写出有个人特点的作品，但是他对自己价值的抱有坚定信念，这个信念驱使他去往伦敦寻找机会。在伦敦他出版了包括《爱的致意》(Salut d' Amour)在内的一些沙龙音乐作品，但不曾对较大型的作品表示出兴趣，而且在一年多之后，埃尔加一家又回到了家乡，在莫尔文居住下来。

在此后的几年中，埃尔加渐渐地建立起了他的个人风格，他的一系列康塔塔吸取了布拉姆斯的交响性和超凡脱俗的瓦格纳精神，深受合唱团欢迎，在英国获得巨大成功。其中的一部康塔塔《卡拉克塔克斯》(Caractacus,1900年)，伯明翰音乐节(九年前德沃夏克曾为该音乐节写过一部《安魂曲》,委托他写一部清唱剧，即《杰隆修斯之梦》(The Dream of Gerontius, 1900)，它是一部为大主教纽曼的一首关于死亡与升天的诗所谱写的，使用独唱、合唱与乐队的作品。这部作品，连同他为乐队写作的《谜语变奏曲》(Enigma,1899)使他取得了期望已久的突破。这部清唱剧在伯明翰首演后的18个月内，就在美国和德国上演。施特劳斯称赞他是音乐史上“第一个英国的改革家”。他的变奏曲同样被广泛演奏。

由于埃尔加在这些变奏曲的主题前加上了标题“谜”，它们因而获得“谜语”的绰号。埃尔加说这个标题“包含”着另外某个旋律。这个谜迄今未能令人满意地解开。在

爱德华·埃尔加 作品
1857年生于伍斯特的布罗德希恩；1934年死于伍斯特

管弦乐：交响乐—No.1，降A大调(1908)，No.2，降E大调(1911)；序曲—《傅华萨》(1890)，《安乐乡》(1901)；《少年的魔杖组曲》Nos.1—2(1907—1908)；《新颖主题“谜”变奏曲》(1899)；《威仪堂堂进行曲》(1901—1907)；弦乐曲《引子与快板》(1905)；《法尔斯塔夫》(1913)；小提琴协奏曲(1910)；大提琴协奏曲(1919)
合唱：《杰隆修斯之梦》(1900)；《基督使徒》(1903)；《王国》(1906)
室内乐：小提琴奏鸣曲(1918)；弦乐四重奏(1918)；钢琴五重奏(1919)
歌曲：《海景》(管弦乐队伴奏，1899)；为人声与钢琴而写的45首歌曲。
钢琴：《爱的致意》(Salut d' amour)(1888)[后配器]
配乐　**主调合唱曲**　**管风琴曲**

主题之后是十四首布拉姆斯的《圣安东尼变奏曲》样式的变奏曲，构成了一首类似浓缩的交响曲的乐曲——其第九变奏曲是一个大的慢乐章，而且最后的变奏曲被冠以“终乐章”字样。同时这是一组人物素描性质的变奏曲，有如施特劳斯的《唐·吉诃德》。这部作品的总谱上题写着“献给曲中的朋友们”的字样，一个变奏描绘埃尔加周围的一个人，从他的妻子开始，到他自己结束。例IX.7是第四个变奏(威廉·米特·巴克，一位唐突的乡村绅士)及第九个变奏(“尼姆罗德”，埃尔加给他的出版商起的绰号)中的

例IX.7

Andante
(第一小提琴)
p legato e sostenuto, molto espress. pp cresc. dim.

Allegro di molto
(全奏)
IV
ff

Adagio
(第一小提琴)
IX
ppp cresc. dim.
pp



1914年1月埃尔加在伦敦唱片公司的城市录音厅指挥他音乐的录音。照片。

主题及其变形。

主题自身很巧妙地构成一系列建立在同一节奏型(rhymic figure)上的变奏，在最后从降B大调滑入G大调之前，一直避开确定的终止和强拍。这是一个很适合变奏的灵巧主题，当最后的和声转换要求主题持续下去时，主题的摇曳不定容许以各种方式解决。它的摇曳不定非常容易克服，如上边两个变奏的例子那样，只要去掉休止符，让主题成为3/4拍子就行了。当其刍形被置于更远处的背景时，其他可供采用的拍子更是唾手可得。对于当时一个中型的乐队来说，这部作品的配器同样是富于变化的——埃尔加保持的是对布拉姆斯管弦乐音响的忠诚而不是施特劳斯。

在此后的十几年中，埃尔加的创作硕果累累。他遵循了业已确立的将布拉姆斯式的完整形式、瓦格纳式的半音体系和可能来自教堂音乐或民歌调式融为一体的风格。这些硕果是两首交响曲、一首小提琴协奏曲和一部为弦乐四重奏小组与弦乐队所写的力作“引子与快板”，还有为数众多的歌曲、主调合唱曲和两部清唱剧《基督使徒》(The Apostles)和《王国》(The Kingdom)。埃尔加的荣誉纷至沓来，其中包括1904年被封为爵士。他于1912年再次移居伦敦，而这次到伦敦与上世纪90年代的那次相比，情况大不相同了，但这时他新的创作却很少。他的所谓“交响练习曲”《法尔斯塔夫》是一幅极具想像力的莎士比亚笔下人物的肖像画和一部最具施特劳斯风格的作品。在1914年到1918年战争期间，他写了各式各样的爱国的戏剧配乐作品，以后转向了室内乐。但是他的优雅动听的E小调大提琴协奏曲却是一首告别作品，全曲贯穿着对过去的怀旧感，后来的一些创作计划，包括一首第三交响曲和一部歌剧，似乎都没有取得什么进展。

与西贝柳斯一样，他在作曲上的隐退可能也有他的个人理由：他妻子在1920年的去世至少常被认为是致因之一。另外，好像他也认识到第一次世界大战改变了时代的发展走向，即产生浪漫派交响曲的文化已经成为过去。埃尔加回到他出生的内陆农村，但并未放弃音乐方面的活动，他还时常出现在舞台上指挥他自己音乐的演出，并且把他的音乐大部分录下音来。这些录音与施特劳斯音乐的录音是研究大作曲家创作意图的最原始的有声资料，它们比后来的很多演出更深刻、更简洁地揭示了埃尔加的音乐观。1934年，埃尔加逝世于伍斯特。

法 国

在法国，没有任何可与埃尔加所创造的英国交响曲风格相比的作曲出现。弗朗克对埃尔内斯特·肖松(Ernest Chausson，1855—1899)和保尔·迪卡斯(Paul Dukas，1865—1935)在19世纪80年代和90年代所写的作品产生过强烈的影响，但这一影响后来由于受到克洛德·德彪西的一种蓄意反交响曲的做法而逐渐消失。这个时期，法国音乐成就最大的领域是歌剧，尤其是歌曲。在歌剧作曲家中最受人喜爱的是朱尔·马斯内(Jules Massenet，1842—1912)，他的作品从充满异国情调的、宏伟壮观的大歌剧、中世纪虔诚的宗教剧到关于个人情感的戏剧，范围甚广。他最受人赞赏的两部歌剧《玛侬》(Manon，1884)和《维特》(Werther，1892，根据歌德的小说改编，对原著改动相当大)属于最后一种类型，马斯内能够通过音乐和浪漫情节使听众感到愉快和新奇。在歌曲领域中，杰出的人物是写了数量不多的精美歌曲的亨利·迪帕克(Henry

Duparc，1848—1933)和情感细腻、风格优美的歌曲作曲家加布里埃尔·福雷(Gabriel Fauré，1845—1924)。福雷还创作了很多优秀的钢琴曲和室内乐作品及一首十分高雅精妙的安魂曲。

德彪西

福雷音乐的后期发展实际上使他成为与德彪西同一时代的音乐家。德彪西也开始通过对当时的新诗寻求灵感而找到自己。他早期的很多歌曲是对魏尔伦(Verlaine)的诗所作出的回应。他在管弦乐前奏曲中也是对诗人马拉美(Stéphane Mallarmé)于1894年创作的《牧神午后》一诗作出回应。

克洛德·德彪西(Claude Debussy)，1862年出生于圣日尔曼昂莱，1872—1884年在巴黎音乐院学习钢琴和作曲。作为罗马大奖的获得者，他去意大利的首都度过两年，但他不喜欢那里的环境，于是回到巴黎生活，直至去世。在去罗马的前后，德彪西的音乐开始获得一种独特的、常常具有调式的性质，这一点既可以从他最初为魏尔伦诗的谱曲中看到，也可以根据但丁·加布里埃尔·罗塞蒂的一首诗，为女高音、女声合唱队和管弦乐队所写的康塔塔《中选的小姐》("The chosen maiden"，1888)中看到。1888—1889年，他对拜罗伊特的几次访问及与爪哇音乐的一次接触加快了他音乐艺术上的成熟。他只有很少几部作品是完全瓦格纳式的，原因是他在相当程度上对瓦格纳的直接体验使他深信，自己要以不同于瓦格纳的方法来处理音乐。在东方艺术中，他找到了某些通向和声的调式感的线索，一种对装饰的爱好，一种对交响曲的连续性的回避。他乐曲的标题也偶然接受东方的影响，如钢琴曲《塔》(Pagodes，1903)，不过从本质上说，他的很多作品渗透了东方音乐的影响。

希腊文化同样强烈地吸引着德彪西。在对东方或古希腊充满想像力的再创造中，寻求新的审美自由，对于十九世纪九十年代与二十世纪最初十年的巴黎各类艺术家来说，具有重要的意义。这一点可以从马拉美及其仿效者的象征主义诗歌、德彪西的朋友皮埃尔·路易的小说、古斯塔夫·莫罗和其他人的绘画中看到。德彪西基本属于法国文化中的这一分支而不是以印象派画家为代表的另一分支。他的许多作品与印象派画家的绘画有相似之处：轮廓的模糊，色彩的微妙以及形式的新颖。但他结交的朋友都是些文学家而不是画家，他的作品——尤其是许多未完成的舞台作品和总量不大的歌曲——都证明了文学对于他音乐创作的重要性。

甚至于一部文学作品激发他创作了他的第一部管弦乐杰作《牧神午后》前奏曲。马拉美的诗描写了一个牧神的爱情遐想，而德彪西的音乐带有几个懒洋洋的沉思的外乐段和一个较为活跃的中乐段，不仅采用了该诗的气氛，并且采用了该诗的形式，因此，与其说它是该诗的一首前奏曲，倒不如说它是该诗的一个音乐版。

需要注意的第一个基本特点是乐器色彩的重要性。开头的旋律无疑是长笛奏出的主题，而这个主题只要改变它的节奏和调，在其它乐器上(在乐曲的最后部分为双簧管和圆号)也有同样的效果：在它以原型出现时，它仍然是用原来的乐器。轻轻地稍离调性中心也是德彪西的风格。开头的长笛乐句通过一个从C♯到G的三全音落下，然后又升回，特别标明为利地亚调式或一个G–A–B–C♯的全音音阶。在德彪西的音乐中，全音音阶是旋律与和声的突出特点，通过它的对称性，音乐能够在各个远关系调之间快速运转(见欣赏提示IX.D)。

在创作这一前奏曲的同时，德彪西还在1893年写了一首G小调弦乐四重奏。这首

克洛德·德彪西 作品

管弦乐：前奏曲《牧神午后》(1894)；《夜曲》(1899)；《大海》(1905)；《意象集》(1912)
歌剧：《佩利亚斯与梅丽桑德》(1902)
舞剧：《游戏》(1913)
钢琴曲：组曲，《钢琴曲》(1901)；《贝加莫组曲》(1905)；《版画》(1903)；《意象集》Ⅰ、Ⅱ(1905、1907)；《儿童乐园》(1908)；《前奏曲》两集(1910、1913)；《练习曲》(1915)；两架钢琴——《白与黑》(1915)
室内乐：《弦乐四重奏》(1893)；《大提琴奏鸣曲》(1915)；《为长笛、中提琴、竖琴写的奏鸣曲》(1915)；《小提琴奏鸣曲》(1917)
配乐：《圣塞巴斯蒂安的殉难》(1911)
歌曲：《游乐画》Ⅰ、Ⅱ(1891、1904)；《比利第斯之歌》(1898)；其他歌曲约60首
合唱曲：《中选的小姐》(1888)

克洛德·德彪西 生平

1862年	8月22日生于圣日尔曼昂莱
1872年	入巴黎音乐院学习钢琴并从1880年开始学作曲
1880—1881年	两个夏季在俄罗斯任柴科夫斯基的赞助人冯·梅克夫人的家庭钢琴师，并随她出游欧洲
1885年	获巴黎音乐院罗马大奖后去罗马
1887年	在巴黎
1888年	在拜罗伊特听到瓦格纳的音乐
1889年	在巴黎世界博览会上听到爪哇音乐，留下深刻印象
1890年	创作多产期开始，开始与文学家建立友谊
1894年	完成《牧神午后前奏曲》
1897年	与罗萨莉(莉莉)·泰克西埃结婚
1901年	任《巴黎白色杂志》音乐评论员
1902年	创作完成《佩利亚斯与梅丽桑德》，确立了作为作曲家的地位
1904年	创作多产期开始，离开妻子与埃玛·巴尔达克同居，莉莉企图自杀造成丑闻
1905年	完成《大海》；女儿降生；在国际上日益受到欢迎
1908年	与埃玛·巴尔达克结婚
1909年	病情初现
1913年	致力于舞台音乐和专项作品，完成《游戏》
1914年	由于疾病而沮丧，第一次世界大战爆发
1915年	完成钢琴练习曲《白与黑》及两首奏鸣曲
1918年	3月25日在巴黎逝世

欣赏提示IX.D

德彪西：《牧神午后》前奏曲(Prélude à "L'après-midi d'un faune", 1894)

3支长笛、2支双簧管、英国管、2支A调单簧管、2支大管

4支圆号、2架竖琴、E调与B调古钹
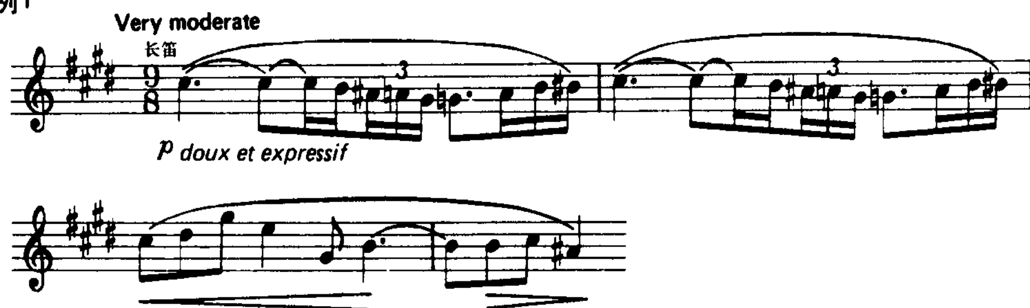
第一小提琴、第二小提琴、中提琴组、大提琴组、倍大提琴组

这一作品是根据斯蒂芬·马拉美的一首诗创作的。该诗描写了牧神在一个温暖的午后对爱情的遐想，构思巧妙而含蓄。在某些层面上，音乐与诗句之间紧密契合(例如，德彪西按照马拉美诗的行数写了同样多的小节)。但是在其他方面，两者的关系更多地表现为对意境的唤起上。
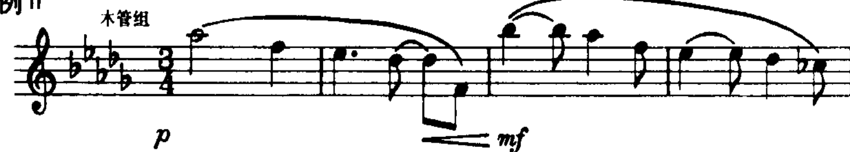
小节	
1—10	Très modéré("十分柔和地")。无伴奏的独奏长笛奏出主旋律(例i)，接着圆号在轻巧的伴奏乐队下加以模仿。
11—20	在乐队的伴奏下例i反复一次，在其末尾的自然音阶部分加进双簧管，然后在单簧管上逐渐消失之前的音乐是一段全奏。
21—30	例i的两个短暂的展开，仍然是由长笛奏出，在两个展开中都突出了竖琴的琶音并都很快地减弱。
31—36	在单簧管上奏出的一个例i的变体开始走向中段。
37—43	En animant("变得有生气")。而且，在独奏双簧管上的例i的变体开启了一个和声更为清晰的向前推进的中段。双簧管的乐句在小提琴和木管乐器上交替奏出。
44—50	Toujours en animant("更加有生气")。上述进程进入一个高潮，然后停下来。
51—54	1er mouvement("原初的速度")。音乐再次从独奏的单簧管开始，模仿了第40小节(很强)的材料。
55—78	Même mouvementet très soutenu("同样速度、非常注意保持地")。平静但配器齐全的乐队奏出了降D大调的新主题(例ii)，与前边的音乐只有隐约的关联，并在它消失之前作了短暂的展开。
79—85	Mouvement du début("开头时的速度")。例i，在响亮的弦乐器E大调和弦及竖琴琶音的伴奏下，回到了长笛上，随后由双簧管领奏了一些点缀句。
86—93	前一段再现，不过这时主题是由独奏的双簧管奏出，而且开头是以Eb大调出现的。在演奏一些点缀句时，和声又转入E大调，这次是由双簧管领奏。
94—105	Dans le 1er mouvement avec plus de langueur("以更为微弱的初始速度")两支长笛上沉着地再现例i，把音乐导入一串三连音，然后在独奏长笛上进入一个对主题进一步的陈述，随后，独奏的双簧管接了过去。
106—110	Très lent et très retenu("非常缓慢并踌躇不前")。圆号和第二小提琴对例i作了最后的模仿，随之而来的是这一作品富有特点的从

C# 小调到E大调收束。

例 i



例 ii



四重奏初看似乎很正统——采用了传统的四个乐章和弗朗克主题循环手法(cyclic thematicism)的一些成分。但其织体特别是在第二乐章中的织体常常是建立在相互交义、相互衬托的固定音型上，这说明它们更直接地受到东方音乐的影响而不是德彪西音乐的通常风格。在和声上，这首乐曲虽然是G小调，但带有调式色彩。

当德彪西参考中世纪和古希腊(例如声乐套曲《比利第斯之歌》)的诗歌作曲时，他自然而然地回到了古代调式(例如钢琴前奏曲“湮没了的大教堂”或三首为15世纪贵族夏尔·奥尔良的诗所谱写的合唱歌曲)。然而正如上面那首弦乐四重奏所显示的，他使用那些调式并非是特意去呼唤另一个时代和光顾另外一个地方。

在用这种方式去完成一种新的音乐语言时，德彪西遇到了一些麻烦。在《牧神午后》的中乐段中，如果不重新使用常规的自然音阶，他便写不出快速的音乐。而且在此后数年中，他创作完成的作品也很少。不过，到了世纪之交的前后，他写出了他所喜爱的充分显示其才华的各种体裁的杰出作品，如歌曲《比利第斯之歌》，管弦乐曲《夜曲》三首，钢琴作品《钢琴曲》和歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》(1902)。除了歌曲外，所有这些作品都是用很少的时间完成的。但经过这一突破之后，德彪西的创作速度更快了，信心更大了，很快便写出了交响素描《大海》(1905)和管弦乐曲《意象集》(1912)，同时创作了包括两集《意象集》(1905—1907)与两集《前奏曲》(1910—1913)在内的为数众多的钢琴曲。

从他较早的一组作品如《夜曲》可以看出，与德彪西关系最密切的是他同时代的一些画家。《夜曲》的标题并非故意地模仿肖邦，而是参照了画家惠斯勒(J.M.Whistler)绘画中灰色及强光部分的着色法，德彪西试图在音乐中把它们再现出来，在三个乐章中描写了云彩，假日的欢乐和海中的妖妇。但是，他惟一完成的歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》，又是一部文学性的作品。这部歌剧是根据比利时象征派作家莫里斯·梅特林克的一部话剧谱写的，它对原作没有做多大的改动。梅特林克试图通过神话寓言和极其含蓄的对话，在舞台上描绘出他剧中人物的内心世界。音乐只能在突出语词之外的心理过程中起到辅助作用——德彪西的音乐最突出的是脱离了自然音阶的逻辑，并表现了梦境的状态。



德彪西的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》1902年在巴黎喜歌剧院首演。图为剧中人物戈劳德和梅丽桑德相遇时的一个场景。

如同梦中的人物，德彪西歌剧中的角色基本上属于一个不清楚的世界(他们的王国被称作“Allemonde”或全世界)，而且对他们的愿望、恐惧和动机的表现也十分粗略。尽管这一作品的基本情节是司空见惯的三角爱情戏(戈劳德的妻子梅丽桑德与戈劳德的异父同母的弟弟佩利亚斯陷入爱河；戈劳德杀死了佩利亚斯；梅丽桑德也同时死去)，但作为一部歌剧作品，梅特林克对剧本的精心构思和德彪西对剧本别出心裁的音乐处理，都使其具有了一种全新的、令人难忘的气氛。这几乎是一部举世无双的歌剧。在《佩利亚斯与梅丽桑德》首演后，同时也是德彪西在世的16年中，他曾实践过各种各样的戏剧理念，曾致力于将埃德加·艾伦·坡的短篇小说改编为戏剧音乐作品，但是都没有结果。

1903—1913年间的钢琴小品具有浓厚的德彪西风格，而且在他创作《佩里亚斯与梅丽桑德》时，这些风格已经成熟：对宗教音乐调式和全音阶的使用，精巧灵活的节奏(在欣赏提示IX.D的《牧神午后》例i中已得到证明)，对乐器音质的感受力以及脱离展开的形式。只有他最长的钢琴曲《快乐岛》(L'isle joyeuse)有一些奏鸣曲式的痕迹，但其他的作品不管是三段体(A-B-A)的设计，还是建立在固定音型上的模式，在结构上都是静态的。

《大海》的三个重要乐章甚至以标题作为它们越出常规的暗示。起始乐章“海上的黎明到中午”(From dawn to midday on the sea)，从复杂的织体(弦乐可能被分成15个声部)到结束时强有力的全奏，是主题的逐渐清晰和增强。最后的乐章同样使用了呆滞和直率的音乐，不过，它是在一段“风与浪的对话”(Dialogue of the wind and waves)中交替出现的。中间的乐章“浪花的游戏”(Play of the waves)是一首谐谑曲，其中主题的轮廓线和配器都在经历着不断的变化，达到了德彪西在形式自由方面的最高成就。所有这三个乐章就这样把大海的易变性隐喻为音乐上的永恒变移。在他以后的一些钢琴曲中，他仍常把音乐比喻为水的流动，例如在“水中倒影”(Reflections in the water)、“金鱼”(Goldfish)或“水妖”(ondine)中。

他的管弦乐曲《意象集》，完全没有用《大海》的方式构成一个连贯的循环。该曲中的“伊比利亚”是最长的一首，也是最早创作的一首。这首作品不仅丰富了法国作曲家们——夏布里埃(Chabrier)1883年创作的《西班牙狂想曲》首开先河——所创作的西班牙风格乐曲的宝库，而且对德彪西自己的受广大公众欢迎的通俗曲目也是一大贡献。在德彪西的作品目录中，这类乐曲自成一体，界线分明：三首“夜曲”的中间一首和钢琴前奏曲《烟火》(Feux d'artifice)都是这种风格。另外两首《意象集》中的乐曲“吉格舞曲”(Gigues)和“春天圆舞曲”(Rondes de printemps)都表现得较为抽象，并且都是采用了他所钟爱的、通过民间曲调手法写成的、带有固定音型和装饰的练习曲。在《吉格舞曲》中，曲调是由一支独奏的抒情双簧管演奏的，而在《春天圆舞曲》中，色彩则像他最后的一部管弦乐作品芭蕾舞剧《游戏》(Jeux,1913)一样富于变化。

《游戏》是他生前最后几年创作的几部舞台音乐作品之一，同时他还继续致力于为艾伦·坡的双歌剧写音乐。除《游戏》之外，在佳吉列夫(Diaghilev)公司的演出季中，还有为意大利作家邓南遮(Gabricle d'Annunzio)渲染“神秘”宗教和色情的《圣塞巴斯蒂安》(Le Martyer de Saint Sebastien)所写的长达一小时的配乐，为斯特拉文斯基《春之祭》的配乐、一部埃及舞剧及一部儿童舞剧。在过大的压力和致命的直肠癌的折磨下，德彪西在为这些作品配器时不得不寻求年轻同行们的帮助。

可是，由于《游戏》在观念上十分前卫，而且其管弦乐的色彩在音乐主旨上占有很大的比重，以致德彪西无法把其中任何部分委托给别人去做。与他的主要作品《大海》相同，《游戏》也是不断变化的音乐，但规模更大，而且运用了一些不同面貌的主题暗示。管弦乐织体上的复杂化倾向，使一些乐思难以扣人心弦并留在人们的记忆中。音乐效果表现为连续流动性。从表现形式来说，这是使人感到变化无常并不失其严肃性的音乐。最初由舞蹈家瓦斯拉夫·尼金斯基(Vaslav Nijinsky)担任舞蹈设计的《游戏》本是表现一些卖弄风情者在夏季某日的相遇及一群打网球者的不合的。尽管他们都是处在当代的背景，但在音乐上它却与德彪西早期的作品《牧神午后》十分接近。这部表达尼金斯基思想情感的芭蕾舞剧也包含在佳吉列夫公司的常备剧目中。

疾病和战争的爆发压抑了德彪西的创作活动，1914年他没有写出什么作品，但是由于受到编辑肖邦的钢琴作品的委托，他又恢复了作曲的兴致，随后写出了一组十二首的钢琴《练习曲》。这是一组非凡的各具特色的练习曲。其中的大部分，如它们的标题所示，是专注于键盘技术的某些方面如“三度练习”(“For thirds”)、“反复音演奏法练习”(“For repeated notes”)等，不过它们还是乐曲风格的练习曲。“反高亢练习”(“For opposing sonorities”)是一个不寻常的形式自由的实例，在反对清晰而简明的乐思方面，它比德彪西的《牧神午后》和《游戏》中较常态的样式模糊的阿拉伯风格曲更有过之而无不及。在“四度练习”(“For fourths”)中，由于四度音占统治地位并因此构成了无法容纳调性体系的环境，所以它也同样显示出形式的自由。也许最惊人的还是最后的一首鲜明的切分音练习曲“和弦练习”(“For chords”)。与当时的其他作曲家一样，德彪西曾经为“拉格泰姆”(ragtime)音乐所吸引，并曾在他的钢琴组曲《儿童乐园》(Children's Corner)中的“丑黑怪步态舞”(Golliwog's Cake-walk)里暗示了这种音乐。当然这里也包含了他对到访的与他作曲风格相反的斯特拉文斯基的反应，斯氏的《春之祭》在1913年的芭蕾舞剧演出季中抢了德彪西的风头。

德彪西对斯特拉文斯基进一步作出反应的能力受到疾病的限制，同时，由于意识到自己是法国艺术家，出于爱国主义考虑，他也没有作出进一步的反应。德彪西最后的计划是，为合奏团写作六首奏鸣曲，并在回顾库普兰和拉莫的室内乐时，他可以自豪地签上“克洛德·德彪西，法国音乐家”的字眼。但实际上只有三首奏鸣曲得以完成：一首为大提琴与钢琴，一首为长笛、中提琴和竖琴，还有一首为小提琴与钢琴。大提琴的这首奏鸣曲是最后一首老练的“假面舞”风格的小品，此风格是德彪西在25年前为魏尔伦的诗谱曲时表现出来的。他把这首乐曲叫作“皮埃罗生月亮的气”(Pierro angry with the moon)。这首乐曲在情绪上的急速变化(避免任何正常的表现大提琴的写法)对性格研究具有讽刺意味。与此相反，那首三重奏奏鸣曲却有他管弦乐作品的性格，因为长笛、中提琴和竖琴为德彪西提供了一个小型的管弦乐队，而有关主题回忆的自由交流正在是德彪西管弦乐曲的特点。最后，那首小提琴奏鸣曲与它的大提琴姊妹篇一样风格十分狂放，被吉普赛艺人和沙龙艺术家等以多种方式广为演奏。

德彪西最后一次在公众前露面是在1917年5月他的小提琴奏鸣曲首次演出的音乐会上，这以后他没有再写什么音乐。翌年的3月，他逝世于巴黎。

拉威尔

莫里斯·拉威尔(Maurice Ravel)1875年出生于比利牛斯，他走的是与德彪西截然不同的道路。学习过钢琴，深受李斯特音乐的影响。李斯特对他的钢琴曲《水之游戏》(Jeux d'eau,1901)和《镜子》(Mirroirs, 1905)所产生的影响远远大于德彪西。德彪西对他的意义是使他具有了管弦乐风格的要素。他的女高音与乐队作品《舍赫拉查德》(Shéhérazade)借鉴了德彪西《佩里亚斯》中的很多东西，尽管他在对东方的憧憬上比德彪西更直率地诉诸美感，而德彪西则更侧重于发掘其灵感。在创作《西班牙狂想曲》(Rapsodie espagnole,1908)这首管弦乐时，拉威尔受到德彪西的影响，但他在接受这一影响之时，便开始创作完全不同于德彪西的音乐。虽然他们两人在使用调式和全音阶上仍然常有相似之处，但拉威尔的乐思往往显得更加晶莹剔透，他的织体通体透明，形式也相对清晰，并常带有大量的反复(此点在1902年的《波莱罗》中达到了极致，该曲以顺序渐强的方式连续重复了同一曲调)。

右页彩图　古斯塔夫·莫罗(1826—1898)的绘画“奥费”(Orphée，私人藏品)。这是象征派画家反映这一传说的版本。德彪西为一部以这一传说为主题的作品谱写过短曲。

拉威尔控制乐队就像控制一架机器。他把各个“零件”拼装在一起，手法十分精确，他因此而被斯特拉文斯基称为“瑞士钟表匠”。他把他的大部分钢琴曲改为管弦乐作品(不包括前边提到的两首李斯特样式的)，还把穆索尔斯基的《图画展览会》按通常演奏的管弦乐曲做了配器。配器上的完美和辉煌显示出他高超的技艺和丰富的创造力，而拉威尔也的确喜爱在各种作品如西班牙情调的、童趣的、巴罗克的作品中，探索一种特定的音乐个性。

他的西班牙风格的作品不仅有《西班牙狂想曲》和《波莱罗》，还有几首歌曲和一部以一个钟表店中风流艳事为背景的独幕喜歌剧《西班牙时刻》(L'heure espagnole, 1911)。他的另一部独幕歌剧《孩子与魔术》(L'enfant et les sortilèges, 1925)是他对儿童世界所做的最深入的探索。这部由科莱特撰写脚本的歌剧，是一个儿童幻想的故事。在剧中，一些家庭用品——瓷器、椅子、火炉等等——突然活了起来警告并惩戒一个任性的小孩，后来他又受到花园里的树木和小动物的责骂，直到他对其中一个表示善意后才得到拯救。故事中各种各样的幻景激发拉威尔以热烈而纯净的风格写出了一些特有的、精确而奇异的创意曲。这种风格在他前期的神话舞剧《鹅妈妈》(Mother Goose, 1911)中已经显现，《孩子与魔术》又发展了这一风格。

《鹅妈妈》完成于他最旺盛的创作时期，那时他还为佳吉列夫公司写了一部长达一小时的以古希腊故事为背景的舞剧《达夫尼斯与克洛埃》(Daphnis et chloé)，一组“后舒伯特”风格的圆舞曲和一部为马拉美的诗谱写的，有长笛、单簧管和钢琴的五重奏优美乐组伴奏的声乐套曲。这个时期他生活在巴黎，1889—1895年他在巴黎音乐院学习过。他有足够的经济来源用以维持闲居生活。他从未担任过任何职务，也没有做过音乐教师，除了1927—1928年在美国短途旅行期间的演出，公开场合的演出也很少。

第一次世界大战期间，因为他通过他的钢琴组曲《库普兰墓》(Le tombeau de Couperin)走向新古典主义——一种继承了过去曲体样式和句法中织体较稀疏、和声紧张度更强的风格，所以他的创作速度减慢了。在他为马拉美的诗谱写的声乐套曲中，他

莫里斯·拉威尔　　作品

1875生于比利牛斯的西布雷，1937死于巴黎

管弦乐曲：《西班牙狂想曲》(1908)；《圆舞曲》(1920)；《波莱罗》(1928)；《左手钢琴协奏曲》(1930)；《G大调钢琴协奏曲》(1931)

钢琴曲：《悼念公主帕凡舞》(1899，后配器)；《水之游戏》(1901)；《小奏鸣曲》(1905)；《镜子》(1905)；《夜之幽灵》(1908)；《高贵而伤感的圆舞曲》(1911，后配器)；《库普兰墓》(1917)

舞剧：《鹅妈妈》(1912)；《达夫尼斯与克洛埃》(1912)

歌剧：《孩子与魔术》(1925)

室内乐：《弦乐四重奏》(1903)；为竖琴、长笛、单簧管与弦乐四重奏组所写的“引子与快板”(1905)；“钢琴三重奏”(1914)；小提琴奏鸣曲

歌曲：《舍赫拉查德》(管弦乐队伴奏，1903)；《自然界的历史》(人声与钢琴，1906)；《民间歌曲》(1910)；其他约25首歌曲

合唱音乐

已经接近了无调性(这首套曲的配器法是对斯特拉文斯基的《月光下的彼埃罗》所做出的反应，见第十章)。另外，虽然他的其他音乐没有这样弱的调性，但是离开了曾经是他和声语言基本要素的增加了七度和九度的三和弦。

《库普兰墓》之后，他的首批作品是一些有意限制和声织体的为小型乐组写的室内乐作品。不过也有一些大型作品如《孩子与魔术》，阴沉而富有魅力的狂想圆舞曲《圆舞曲》(La valse)和两首钢琴协奏曲。两首钢琴协奏曲中，一首是专门为左手写的，冷酷而充满希望；一首是为双手写的G大调，生气勃勃。所有这些作品都是把新的、简练的和声与老式的和声结合在一起。这些作品中的部分作品有时对爵士乐表现出兴趣。

拉威尔的爵士色彩和他后来的和声，吸收了斯特拉文斯基的某些东西。从1921年起的五年时间里，他大部分时间不住在巴黎，由于疾病缠身，再没有新的作品问世。1937年，拉威尔在巴黎逝世。

意大利

19世纪末20世纪初，在法国是德彪西的时代，在奥地利是马勒的时代，在英国是埃尔加的时代，在意大利则是普契尼的时代。普契尼的歌剧，从《玛侬莱斯科》(Manon Lescaut)1893年首演到他去世，在长达30年的时间里，一直主宰着意大利的舞台。

普契尼

贾科莫·普契尼(Giacomo Puccini)，1858年出生于卢卡，他的父亲是为公众和教会服务的普契尼家族的第四代作曲家。贾科莫·普契尼五岁时，父亲去世，此后他随本地其他教师学习音乐，以便继续承担起家族的责任，但是在他17岁时，因为观看了《阿伊达》的缘故，他决心成为一位歌剧作曲家，为此他进入米兰音乐学院学习。1883年，他完成在米兰音乐学院的学业并写出了第一部以超自然魔力故事为内容的歌剧。1884年，这部歌剧在米兰上演并获得一定的成功，出版商朱利奥·里科尔迪受到这部歌剧演出成功的激励，发起创立了作曲家与出版社协会。这一协会在普契尼生前一直存在。接着，普契尼又着手将阿尔弗雷德·德·穆塞的一本书改编成悲剧歌剧，但不是多么成功。

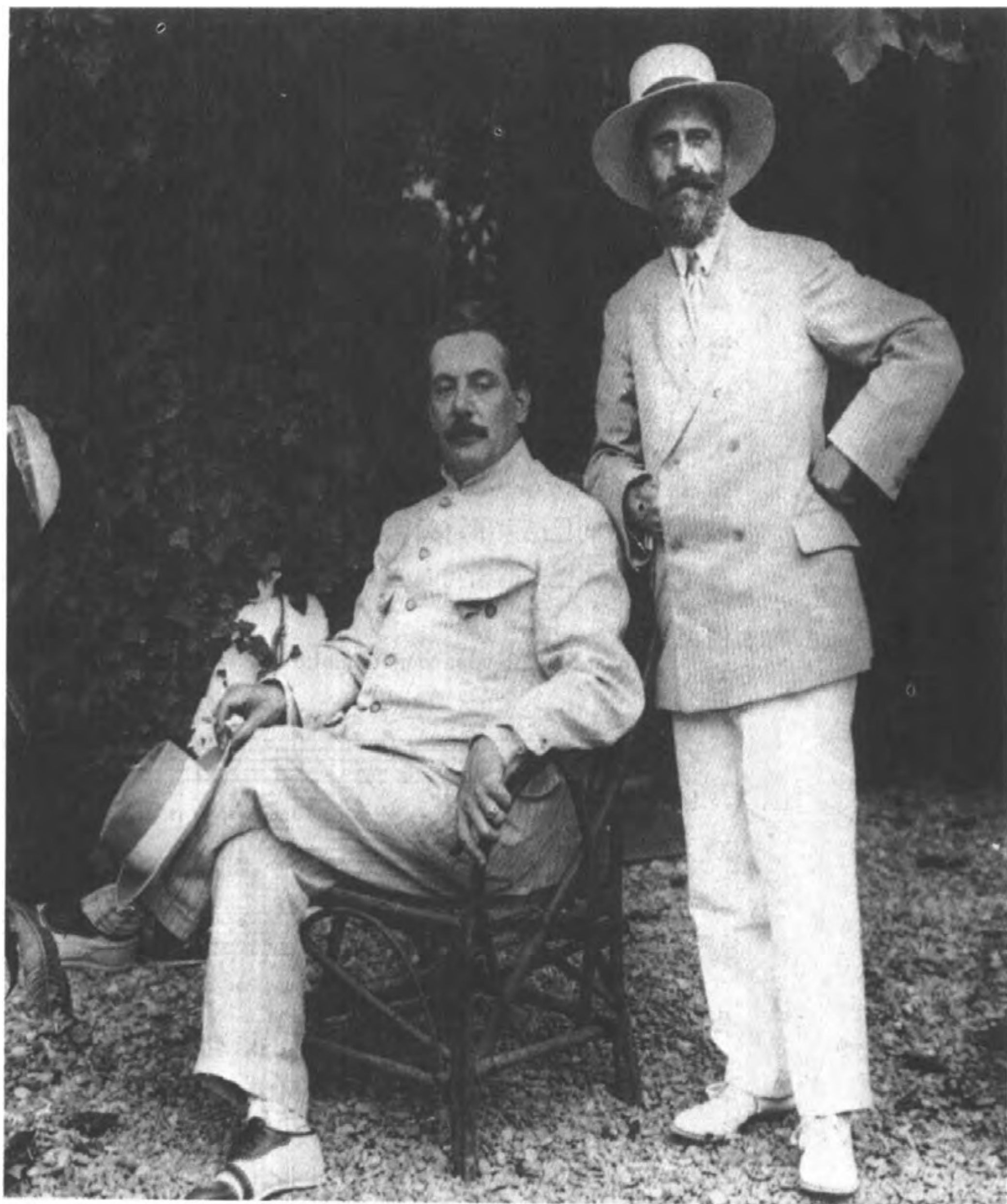
马斯卡尼的独幕歌剧《乡村骑士》(Cavalleria rusticana，1889)为歌剧舞引入了一种我们称之为现实主义的新型歌剧，它以自然主义手法和强烈的情感方式表现当代生活，甚至包括当代生活中的阴暗面。受到比他年轻的作曲家彼得罗·马斯卡尼的启发，普契尼找到了一条向前发展的道路。普契尼并不是一位真正的现实主义作曲家——他

贾科莫·普契尼 作品

1858年生于卢卡，1924年死于布鲁塞尔

歌剧：《群妖围舞》(1884)，《埃德加》(1889)，《玛侬莱斯科》(1893)，《艺术家的生涯》(1896)，《托斯卡》(1900)，《蝴蝶夫人》(1904)，《西方女郎》(1910)，《三联剧》(1918)(三部独幕剧：《外套》，《修女安杰丽卡》，《贾尼·斯基基》)，《图兰朵》(1926，最后一幕由阿尔法诺续成)

合唱曲　器乐曲　歌曲



普契尼（坐者）与歌剧剧本作家卢伊加·伊利卡的合影。这是作曲家普契尼逝世前几个月的照片。

的歌剧不以“现在时”(那时)为背景，很多是异乎寻常的环境，只有少数几部具有“现实”情感世界的成分。但是在现实主义歌剧中强化人的情感状态，确是普契尼作品的很大特点。

普契尼第一部显示其受现实主义派影响的歌剧是他的《玛侬莱斯科》。这个有关爱情的悲剧故事，九年前曾被马斯内谱写过歌剧。通过《玛侬莱斯科》这一歌剧，普契尼证明了他对音乐—戏剧手段的把握超过了包括马斯内在内的同一时代其他任何意大利音乐家。在这一时期的所有音乐中，在情感表达的层面，只有能够完美表达瓦格纳式和声，和能够使用特殊器乐用以强化效果的马勒的作品可与之媲美。歌剧《玛侬莱斯科》是一个巨大的成功。

尽管这部作品取得成功，但普契尼并不试图重复它。他转而创作一些不同以往的东西。1896年的《艺术家的生涯》，是一部关于19世纪中叶巴黎的一群有抱负的波希米亚艺术家及其爱情的歌剧，是一部总体上较温和、伤感的作品，其中大部分剧目采用了一种轻松愉快的交谈式的风格。但是最后一场极为动人，在这一场中，像威尔第

的《茶花女》一样，一位患肺病的姑娘在临死前与她的情人和好了。在这场戏里，普契尼使用了五声音阶，以增强人们对管弦乐思维的印象，并把它作为在先进的大小调体系表面之下，逐渐进入到较原始粗糙的音乐与表现的世界的手段。

《艺术家的生涯》是普契尼最受人喜爱的歌剧，而他接下来的两部歌剧《托斯卡》(Tosca)和《蝴蝶夫人》(Madama Butterfly)也与之不相上下。《托斯卡》(1900)的背景是反动时期的罗马，那时自由的事业似乎要依靠拿破仑式的胜利，剧中警察对主角（男高音）施以酷刑，以迫使其恋人(女伶托斯卡)提供消息的一场戏非常触动人们的情感。普契尼的音乐几乎丝丝入扣。在这样的情景中，普契尼是擅长调动观众情绪的大师。另一个引人注目的场景，是警察头子斯卡皮亚在教堂做礼拜的时候，通过计谋迫使托斯卡做他的情人，这种把宗教感情与男女情欲放在一起的处理十分独特。普契尼的旋律风格可以从最后一幕男高音面对死刑的咏叹调开头处窥见(例IX.8)。此刻表现情感力量的歌词为“时间已结束了，或陷入了绝望！或从来没享有这么多的爱情生活！”情感力量也通过短小、不整齐的乐句表达出来，同时，进一步显示产生的节奏变化给人的一种感觉

例IX.8

Andante lento appassionato molto

卡瓦拉多西（男主人公）

L'ora è fug - gi - ta ___ e muoi-o di - spe - ra - to! e muoi-o di - spe - ra - to!

rit.

E non ho ama - to mai tan-to la vi - ta, tan - to la vi - ta!

自然的动机结构逻辑(注意在不同音高上语词的重复)，也表达了这一时刻的情感。

上面的几场戏显示出普契尼所特有的惊人的戏剧感觉，一种在运用色彩、动机(特别是增强戏剧的紧张方面)与和声时表现出来的戏剧感。正如我们在《托斯卡》一例中看到的，他使用的五声音阶旋律，并非用以表现地域的背景(或许是为了有助于传达时常属于他剧中人物的那种强烈而忧郁的情感)，可是在他随后的作品中的确又是为了表现戏的背景。《蝴蝶夫人》(1904)，一个发生在日本的故事，不仅融入了一些真正的日本旋律，而且有大量的用以表现东方异国情调的五声音阶音乐。普契尼剧中的大部分女主人公都是些“小女人”(“Little women”，意为下层社会的妇女—译注)，她们为了真诚永恒的爱情而遭受苦难和死亡。蝴蝶夫人就是这样的一个被美国海军军官骗婚，后又被遗弃的日本姑娘，在这出戏中，普契尼表现了十分惊人的迫使听众对剧中女主人公产生情感共鸣的能力。他的另一部歌剧《西方女郎》(La fanciulla del West)中也存在着同样的情况，该剧是以淘金热时期的加里福尼亚为背景的戏。对于普契尼来说，遥远的西方与远东同样具有异域情调。他此后的几部歌剧，包括一部为纽约大都会歌剧院写的一部“三联剧”(triptich)，其中包含他惟一的一部以中世纪佛罗伦萨为背景的稍带恐怖色彩的喜歌剧，及一部以中国为背景的残酷戏《图兰朵》，显示出他在扩展和声与管弦乐风格方面，受到施特劳斯尤其是德彪西的影响。不过，这些作品中没一部在感染力上能够挑战完成于世纪之交时的三部歌剧—《艺术家的生涯》、《托斯卡》和《蝴蝶夫人》。普契尼于1924年去世，留下了未完成的《图兰朵》。

第十章　现代音乐

现代音乐史基本上始于第一次世界大战前夕。这些年里人们既可以看到大量深深扎根于过去传统的作品：如马勒（Mahler）、西贝柳斯（Sibelius）和埃尔加（Elgar）的交响乐，或施特劳斯（Strauss）、马斯内（Massenet）和普契尼（Puccini）的歌剧作品（在前一章中已讨论过）；也听到了很多年轻人所发出的全新的——刺耳的——声音。其中最著名或者说“引起争议”（notorious）的是伊戈尔·斯特拉文斯基（Igorstravinsky）的《春之祭》（Rite of Spring）——它的首演曾引起过骚动。还有阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg）（钢琴曲、室内乐作品、尤其是为人声和室内乐团所做的《月光下的皮埃罗》（Pierrot Lunaire））和他的学生阿尔班·贝尔格（Alban Berg）和安东·韦伯恩（Anton Webern），及贝拉·巴托克（Bela Bartok）[歌剧《蓝胡子城堡》(Bluebeard's Castle)，钢琴曲《粗野的快板》(Allegro Barbaro)]等人的作品。

狂 暴

这些作品——还有很多其他作曲家更多的作品——不仅继续向前推进了调性的瓦解和增强了不协和音的进程，而且还显示出一种故意使用暴力和扭曲因素的创作意识，一种对传统概念的美感和表现力的舍弃。巴托克的“粗野”的快板充满了猛烈的、令人生厌的砸击琴键的声音。斯特拉文斯基的芭蕾舞曲达到了运用原始的、迷乱的不协和音和节奏动力的新境界。勋伯格的《月光下的皮埃罗》则展示了一个充满噩梦般幻觉和令人毛骨悚然的、荒诞的世界，中间还夹杂了少量的餐馆音乐。一位因循守旧的传统音乐爱好者，必将因为勋伯格以作这种音乐为乐而感到被冒犯和不安。就像传统的中产阶级艺术爱好者被当时的艺术所激怒的那样，勋伯格确实那样做了。

在这一时期，各类艺术家都在寻求一种比“纯现实主义”更能表现充满冲突和扭曲观念的20世纪人类社会生活的艺术形式。它更加真实并更富有表现力。画家温森特·凡·高(Vincent Van Gogh)早在十九世纪八十年代就根据自己的感受，用线条改变甚至扭曲现实世界。而他的手法被一些表现主义派画家如奥斯卡·科科什卡(Oskar Kokoschka 1886-1980？）和瓦斯利·康定斯基（Wassily Kandinsky 1866-1944）所继承——而康定斯基向抽象派发展的趋势与勋伯格向无调性音乐发展的趋势颇为相似。同样的，斯特拉文斯基的创作与早期的立体派也十分类似，尤其是巴比罗·毕加索（Pablo Picasso 1881-1973），事实上他们曾合作过。另一个同当时音乐发展惊人相似的是詹姆斯·乔伊斯（James Joyce 1882-1941）的散文。他的散文摒弃了依靠各种修饰和暗指表达意义的传统写作方法。

法国—巴黎仍然是欧洲的艺术家之都，并自然地成为像斯特拉文斯基那样被流放的俄国人的家园——而说德语的一些国家则因他们前几世纪积累的深厚艺术传统的积淀而成为这些新发展的艺术的先锋。实际上，这股变革之风席卷了世界各地。在美国，查尔斯·艾夫斯（Charles Ives）以荒诞的并列乐思创作了一些作品并有意地扭曲和

声。很快，埃德加·瓦雷兹（Edgard Varèse）就带着他对乐音的革命性思想也来到了这儿。这种思想部分来源于工业社会里喧嚣的都市生活。在意大利，未来主义者们——未来主义，一场遍及视觉艺术、文学和音乐的运动——沿着相似的思路思考着；其中“机器时代”艺术家的代表之一路易吉·鲁索洛（Luigi Russolo 1885–1947），花了几年时间创造出一系列具有独创性的噪音（noise–intoners）。尽管这种做法在音乐的发展上走入了死胡同，但它却代表了一种时代现象，也许可以与达尔主义相提并论。

无调性音乐

在完全抛弃了调性之后，正如我们在勋伯格和其追随者在二十世纪初创作的作品中所看到的，作曲家必须在音乐结构方面创造新的方法。在这些“无调性”作品中，勋伯格、贝尔格和韦伯恩发现自己在潜意识的创新层面倾向于使用模仿不同声部或乐器的复杂曲式。自然而然地，勋伯格创造了十二音体系（见48页，第三章）。尽管此体系在二十年代中期就得到整理并日趋完善，但在近二十多年内，它在勋伯格的影响范围外并未得到广泛的应用，甚至未能长期地保持下去。然而它确实开创了更加复杂的序列主义的先河：勋伯格的创作方法是运用音程的序列进行，而其他人则使这个原则深化并应用于其他音乐元素，如节奏、力度和音色方面。彼埃尔·布莱兹（Pierre Boulez）即为过去的“整体序列主义”者之一。

斯特拉文斯基在晚年为韦伯恩所使用的序列主义方法所吸引，也开始使用此方法；但他早期的作品，在鲜明的俄罗斯音乐风格阶段之后（《春之祭》即属于这一阶段的作品），基本上属于新古典主义风格。

新古典主义

“新古典主义”指的是二十世纪上半期，在浪漫时期之后，作曲家从古典时期、巴罗克时期甚至更早期的音乐中汲取灵感或仅仅模仿其创作技巧的音乐风格。除斯特拉文斯基外的作曲家，如著名的普罗科菲耶夫（Prokofiev）在他们的器乐作品中运用了古典形式。从斯特拉文斯基的歌剧《浪子的历程》中可以看到明显模仿莫扎特的痕迹，该剧是新古典主义作品中杰出的代表作。保罗·欣德米特（Paul Hindemith）的作品具有简洁的曲式和技巧并给人以非浪漫的感觉，也常被称为一位新古典主义者。另一位与之完全不同的作曲家是意大利作曲家、钢琴家弗鲁奇奥·布索尼（Ferruccio Busoni 1886–1924），他专门从巴赫的作品中寻找灵感。他的《对位幻想曲》（Fantasia Contrappuntistica）就是最好的证明。

在一战时期和战争结束后，还出现了其他一些对音乐发展具有重要和广泛影响的创作潮流。作曲家仍然钟情于过去的民歌，只是改变了关注的焦点。英国的拉尔夫·沃恩·威廉斯（Ralph Vaughan Williams）和匈牙利的贝拉·巴托克（Béla Bartok）以科学的方法为基础，用纸笔和录音机记录、收集民歌。巴托克不仅研究本国的民歌，还涉足周边区域甚至土耳其和中东地区的民歌。这些作曲家在自己的创作中使用民歌，特别值得一提的是巴托克通过这种方法使某些枯燥、节奏迟缓且机械的晚期浪漫派作品重新焕发了活力。

这种创作潮流受到一定的社会或政治因素的影响。为了使音乐走出创作室、沙龙甚至音乐厅，进入一片更广阔的天地或是更淳朴的大众中间，作曲家使用的方法之一便是引用民族或传统音乐的素材。在民族音乐存在历史相对较短的美国，作曲家如阿隆·科普兰（Aaron Copland）和乔治·格什温（George Gershwin）也在作品中使用了一些重要的爵士乐传统曲式。这些传统的确也影响了欧洲人，如斯特拉文斯基和拉威尔（Ravel）。

二十世纪上半期的许多政治事件对音乐产生了很大的影响。当然这是常事：受皇室

极权政府

贵族等资助人雇佣的作曲家们自然该为他们主人的伟大成就和永恒的权力歌功颂德。我们不应指望一个国家政权减少对雇佣作曲家的控制。然而，国家政权也可以改变态度，就像早期的苏联一样。在1917年的大革命之后，斯特拉文斯基永久地离开了苏联（除了晚年作为贵宾到苏联进行的短期访问以外）。由于与新政权的观点不一致——而且新政权也相当肯定地不会认同他的观点，普罗科菲耶夫离开了苏联——尽管后来证明祖国的吸引力是无法抵挡的。新政权刚开始的时候，苏联政府鼓励作曲家创作多种实验性音乐；但自斯大林执政后，知识分子受到更多的压抑和限制——实验性艺术受到强烈的阻挠，实验作曲家被驱逐出境，他们的作品也被禁演。政府要求音乐创作必须是积极向上的，容易为广大人民听众所接受并且鼓励为共产主义贡献力量和自我牺牲。普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇宽容地认为，这些要求不是对艺术自由（往往是一个相对的概念）的不恰当的非难而自愿地接受了它们；但他们却总因为某些特殊作品遭到官方否定而受到困扰。

在二十世纪三十和四十年代，德国和奥地利纳粹政权统治下的音乐中存在一个对立的政治阵营。在这儿，另一种极权社会里，实施着其他（当然绝对同样的残忍）形式的审查制度。那些向当时制度挑战的音乐，如库特·魏尔（Kurt Weill）为贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht）撰写的脚本创作的乐曲都被禁止。在这里，几乎任何形式的实验性艺术都被视为腐化和堕落。不断进取的作曲家们（不仅是像勋伯格和魏尔这样的犹太作曲家）逃离祖国，而那些留下的、得到认可的作曲家的创造力则慢慢地被消磨，他们的音乐也随之一起消失了。

二十世纪上半期的历史已开始蒙上灰尘。不管当时有多少不同的音乐风格和音乐语汇，现在我们可以更容易看到当时各位作曲家的相通之处。当然，从现在开始的一百年之后会更加容易地看到这些相通之处。然而对于我们来说，现在就为1950年后的音乐下定义是有些太快了点儿。许多作曲家促使以前的各种艺术运动向前发展了，如“整体序列主义”作曲家和一批苏维埃作曲家就发展了一种以民歌为素材的、通俗而具有爱国情结的音乐基调。但在二战后，就像一战结束后一样，新一代作曲家利用他们所推崇的惊人的新技巧和变化，努力寻求新方法来表达自己时代的道德信仰。

电子时代

在战争年代，一项对音乐家尤为重要的新技术是录音技术：不仅对于表演而言，同样对于作曲。作曲家现在可以不需依靠演奏者的演奏和阐释就能创作和展示自己的作品。在早期，作曲家依靠日常生活中的声音（由一个在巴黎的工作基地录音完成）进行创作，如交通车辆的噪音或风吹树叶发出的沙沙声。通过录音设备，可以对声音进行提速、减速、叠加、倒放、添加回声等处理。“具体音乐”(Musique Concréte) 这一术语即指此类“作品”(Compositions)。后来，这些技巧被应用于创作音乐声响(Musical Sounds)。其中较著名的有施托克豪森(Stockhausen)的《少年之歌》(Gesang der Jünglinge)（“少年之歌” Song of the Youths——根据三个男孩在熊熊烈火的炼狱中的圣经故事创作，整个音乐是由一个男童唱的赞美诗的录音合成的）和在美国颇具影响力的哥伦比亚－普林斯顿中心的作曲家们的作品。随着合成器的发明，人们可以用电子设备产生和处理更宽音域范围内的声音，为作曲家提供了综合控制声音效果的新方法。

偶然音乐

实际上，不是所有的作曲家都想要这种控制，有些人恰恰与之相反。甚至在电子音乐领域，有时使用一种叫环绕声音调节器的仪器，通过不一定事先设计好的方法使

声音变形。一些作曲家把事先录好的磁带同现场演奏结合在一起，而另一些则在音乐中使用电子仪器如扩音器和喉部麦克风（throat microphones）有意识地引入随机因素。在这个领域内，最具影响力和革命性的人物大概是美国作曲家约翰·凯奇（John Cage）。凯奇系统地对我们音乐文化所基于的所有设想进行了质疑：他曾建议把噪音和无声升华成音乐，反对正式的音乐会音乐而喜欢音乐演奏中出现的偶然性因素（happenings），并曾在自己的作品中使用过类似在听收音机时随意调到任意一段讲话或音乐时收音机发出的杂音那样的素材。

一些年轻人发展了凯奇的许多设想。在动荡的六十年代晚期，特别是七十年代早期，听众狂热地（尽管有时不太耐心）喜欢听一个演奏者长达两小时地在一把经过扩音的大提琴上拉一个音符，也许还间断地伴以其它乐器的声音或噪音。这样的表演毫无艺术价值，但很显然，它们帮助人们更清楚地认识到声音的本质和效果。

同时代的其它作曲家——不一定是凯奇的追随者——沿着相似的思路发展着。一些认识到演奏者的作用并且希望扩大它的人，放弃了传统常用的符号式和图片式的记谱方法。在过去，如果演奏者愿意，他可以靠这样的谱子准确地阐释作品。使用新方法的演奏者不再存在“出错”的问题。任何反映演奏者阅读乐谱时的感受的东西都是对的。演奏者将要演奏的作品甚至可以是一篇散文。他也许能根据对它的感受演奏些什么。然而，其他许多作曲家更倾向于一种不太极端地应用偶然音乐的意见——例如，在卢托斯瓦夫斯基（Lutoslawski）的一部四重奏中，演奏者被要求对指定乐句进行即兴演奏，直到第一小提琴示意继续往下演奏；施托克豪森的一部钢琴曲则要求钢琴家在演奏过程中来决定演奏哪些部分和演奏的顺序。

在其它艺术形式中也出现过一些相似的创意。一些现代诗人曾出版过读者可以自由选择段落顺序阅读的诗作。尽管书画艺术不会体现出在这种创意过程中十分重要的时间因素的影响，但杰克逊·伯罗克（Jackson Pollock 1912–1956）向铺在地板上的帆布上随意滴落油彩的做画方式与凯奇的作曲方法有着明显的相似之处。

我们可以理解在作曲家中存在的、对实验主义作曲家的反感态度。美国的戴维·德尔·特雷迪奇（David del Tredici）或英国的罗宾·霍洛韦（Robin Holloway）发现了不再否定过去、肯定传统价值的所谓新浪漫主义（Neo–Romantic）。在这个世界各地都迅速地沟通和种族大融合的时代中，其他一些作曲家从非西方文化中寻求新灵感——例如令人无尽冥想的印度拉格音乐和印度尼西亚加美兰音乐中奇异神秘的锣声。还有些人把创作与摇滚乐相结合。这是一种很流行的想法。因为这意味着由不同音乐系统和支持它们的公众所暗示的社会公众和知识界的分歧将不复存在。显而易见，音乐正处在一个十字路口，但如果将本书往前翻三百多页，你会发现这个问题一直不可避免地存在着。

第二维也纳学派

1900年以来音乐中变化最显著的部分是和声。这种变化一旦发生就迅速地发展。在19世纪，作曲家引入一种更广范围的和弦和更快速的和声变化。在瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》（Tristan und Isolde 见第353页）中，传统的大小调体系受到了威胁。与理查德·施特劳斯（Richard Strauss）和德彪西（Debussy）不同的作曲家如

马勒和斯克里亚宾（Scriabin）常常削弱主音以至于让人很难察觉到它。为了使音乐能够进行下去，他们不得不使用大型乐队和大曲式，如马勒的交响曲。另一选择是创作小型的无调性作品，如斯克里亚宾。1908年，一位年纪较轻的作曲家使无调性音乐有了决定性、突破性的发展。他也因此使自己成为二十世纪音乐中最重要和最具影响的作曲家之一：阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg 1874－1951）。

勋伯格

可以说，勋伯格是一位不情愿的革命者。他于1874年在维也纳出生。当时布拉姆斯正在那儿工作。他常常遵循海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特和布拉姆斯等人的作品所代表的维也纳学派的创作传统。的确，他并不想推翻这个传统，而是想使之自然地发展并且永远存在。就像布拉姆斯的和声比海顿的复杂一样，勋伯格的和声应比布拉姆斯的复杂，但他们的目标是一致的。音乐必须按交响曲的逻辑结构和主题展开，然后以变化的状态重现它们。室内乐也许是表达最深刻音乐思想的理想手段（vehicle）。勋伯格的大部分优秀作品即属此类形式。

在创作室内乐之外，勋伯格与那些伟大的维也纳学派前辈们进一步分享的是演奏室内乐的乐趣。八岁时他开始学习小提琴，并很快就写了一些简单的二重奏和三重奏与朋友们一起演奏。但由于家境不太富裕，他没有机会专业地学习作曲。相反的，他不得不辍学去一家银行工作。然而，他从书本中和与朋友的讨论中继续接受音乐教育。其中便有作曲家和指挥家亚力山大·冯·策姆林斯基（Alexander von Zemlinsky 1871－1942）。因此，他靠自学对艺术产生了一种充满活力的激情和不同寻常的态度：既不会背叛伟大的维也纳学派创作传统，也不会让自己年轻的头脑所产生的新思想与之妥协。

在十九世纪的整个九十年代，勋伯格创作了一系列钢琴曲、歌曲和室内乐作品。但直到九十年代末期，他才开始创作他认为有价值的作品。《升华之夜》，一首弦乐六重奏交响诗，是他认可的第一部器乐作品，也是第一部引起争议和令世人震惊的作品。结合了标题音乐、正统曲式和媒介的六重奏综合了瓦格纳－施特劳斯与布拉姆斯的传统精神。它把“特里斯坦”（Tristan）式的和声引入室内乐中，这是为勋伯格的同辈们所不能接受的。维也纳作曲家协会（Composers' Union）即拒绝演出此作品。



阿诺尔德·勋伯格的自画像。1910年画。阿诺尔德·勋伯格学院收藏。

然而对于勋伯格来说，《升华之夜》显然是一部传统作品。他看到需要扩大中心传统的边界，从而使以布拉姆斯的创作逻辑表述瓦格纳的音乐语言成为可能。

为了达此目标，他还把德彪西、斯特拉文斯基和他自己的音乐语言也融入其中，并终生致力于此。《升华之夜》通过由紧张的和声产生的复调旋律线组成的织体表现出强烈的矛盾和情感的重负。这已成为他音乐风格的模式。

这时勋伯格离开了银行，依靠指挥合唱团和为他人的轻歌剧配器为生。1901年10月，他与策姆林斯基之妹玛蒂尔德结婚。夫妇二人于12月搬

阿诺尔德 ·勋伯格	生平
1874 年	9 月 13 日生于维也纳
1890 年	开始在一家银行工作；与一些音乐家交往，其中包括影响他毕生音乐创作并成为他终身好友的亚力山大 · 冯 · 策姆林斯基。
1899 年	《升华之夜》
1900 年	指挥合唱、为轻歌剧配器；开始创作《古雷之歌》(Gurrelieder)
1901 年	与玛蒂尔德 · 策姆林斯基 (Mathilde Zemlinsky) 结婚；柏林
1902 年	任柏林斯特恩音乐学院作曲教师
1903 年	维也纳；开设私人作曲课程，阿尔班 · 贝尔格和安东 · 韦伯恩成为他的学生；与马勒见面
1908 年	第一次创作了无调性作品：《钢琴曲 3 首》(Op.11Piano Plieces) 创作《空中花园之篇》(The Book of the Hanging Garden)。
1910 年	他的最新作品令人费解；筹备他的表现主义绘画作品展览会
1911 年	柏林：出版《和声学》(Harmony Treatise)
1912 年	创作《月光下的彼埃罗》
1913 年	《古雷之歌》在维也纳首演
1915 年	维也纳：志愿参军
1918 年	成立了“非公开音乐演出社”(The Society for Private Musecal Performances)
1923 年	创作第一部序列作品：《钢琴曲 5 首》(Op.23 Piano Pieces)；夫人去世
1924 年	与盖尔特鲁特 · 柯立什 (Gertrud Kolisch) 结婚
1926 年	任柏林普鲁士艺术学院作曲教师；创作大量作品的时期
1933 年	因纳粹排犹政策离开德国；移居至美国波士顿
1934 年	因健康原因移居好莱坞；教授私人学生
1936 年	洛杉矶加利福尼亚大学教授；创作《小提琴协奏曲》(Violin Concerto)，《第四弦乐四重奏》(Fouth String Quartet)
1944 年	健康状况开始恶化，离开教职
1951 年	7 月 13 日于洛杉矶逝世

到柏林。他在当地一家“艺术酒店”(Literary Cabaret) 里做了一名职业音乐家。他带去了一部最具瓦格纳风格的作品——《古雷之歌》。这是一部充满狂暴激情和悲剧命运的音乐会歌剧，于 1900 至 1901 年间创作，但只有部分以乐谱形式出现。

1903年勋伯格回到维也纳并很快开始私人教授作曲。在他第一批学生中有阿尔班·贝尔格 (1885–1935) 和安东 · 韦伯恩 (1883–1945)。他们俩都终生成为勋伯格事业上和生活中的好友。尽管在《升华之夜》之后他的创作已经出现了快速的变化，这些同事和支持者的赞许加速了当时勋伯格音乐的发展。勋伯格的这部作品，实际上是一部单乐章交响曲，之后很快就创作了一部弦乐四重奏。这部作品通过传统四乐章的结构深入地追寻主题的发展；同时并不明确的标题更增加音乐表现力的变形效果。在音

阿诺尔德·勋伯格	作品

歌剧：《期待》(Erwartung 1909)，《幸运之手》(Die Gluckliche Hand,1913)，《日复一日》(Von heute auf morgen,1930)，《摩西与亚伦》(Moses und Aron 1932，未完成)〔日期为作曲的时间〕
合唱：《古雷之歌》(1911)；《华沙幸存者》(1947)；《天梯》(1922，1944未完成)
管弦乐：《佩利亚斯与梅丽桑德》(1903)；《五首管弦乐曲》Op.16 (1909)；《变奏曲》(1928)；《小提琴协奏曲》(1936)；《钢琴协奏曲》(1942)；两首室内交响曲
室内乐：弦乐六重奏《升华之夜》(1899)；四首弦乐四重奏；弦乐三重奏；木管五重奏
声乐：《空中花园之篇》(15首歌曲，1909)；《月光下的彼埃罗》(1912)；《餐馆音乐》；其他约75首歌曲
钢琴：《小品3首》，Op.11 (1909)；《6首小曲》，Op.19 (1911)；《乐曲5首》，No.23 (1920，1923)；《组曲》，Op.25 (1923)
无伴奏合唱：《卡农》

乐将要分裂时，一个几乎歇斯底里的音符出现了，用其清晰的鲜明的主题和具限制性的复调来保持音乐的进行和连贯性。

《第一室内交响曲》(1906)(First Chamber Symphony) 延续了同样的风格。此曲以连续的部分代替一般交响乐的各乐章：奏鸣曲快板、谐谑曲、慢乐章和终曲。调性再次只随着剧烈的变形出现在音乐中。这正体现了勋伯格的大部分音乐中所刻意表现的狂乱效果。例如此交响曲的主要主题之一是一个4度的模进，并马上推进到任一指定调：圆号首先吹出 D-G-F-降B-降E，把音乐从F大调拉回到降E大调的主调，但这样就为在远关系调之间自由地转调开创了危险的先例。

这部作品为我们带来了勋伯格的心声，就像那位不为人所信的先知卡珊德拉(Cassandra，希腊神话中的特洛伊公主，受到诅咒后没人相信她的预言——译注）一样。他指出当别人在这个巨大的宫殿中进行创作时（如马勒，当时正在创作他第八交响乐)，调性体系已经将要崩溃了。与创作大型曲式结构作品的创作潮流相悖，勋伯格的音乐只为15位独奏者创作。他们比大乐队能更加自如地表现作品的强烈的力度和复杂的对位。同时，勋伯格总是偏爱室内交响乐的创作而从不愿写“常规性”的交响乐；这一特点也很重要。

他的下一部室内乐作品，《第二弦乐四重奏》(String Quartet) No. 2完成了向无调性创作手法的过渡。这点在《室内交响曲》中已有所预示。在两个调性乐章之后，第三个乐章已经感觉不到什么调了，而终曲则完全不在任何调上，直到整部音乐的主调——升F大调上调性才稳定下来。勋伯格需要用40个慢小节来完成它。这确实是一个重大的变革，就像西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud 1856-1939) 对哲学所做的一样，并且它们出于相似的原因。勋伯格和弗洛伊德打破常规的做法，提醒我们所公认的、确定的事实（大小调系统，道德的范畴）也许是人为捏造的。正如勋伯格在

第一部真正的无调性作品中所做的一样，弗洛伊德精神分析学派也是对感情的极度状态进行分析。其中有一部短歌剧《期待》(Erwartung 1909)，描述了一位在森林中寻找失去的爱人的独白和《月光下的皮埃罗》(1912)。

调性的应用常常给音乐一种进行的感觉。在最初阶段，听众可以通过主音了解一部作品的最终目的（见第14页）。但如果音乐抛弃了调和调式，这种进行就会不复存在，或至少会因为不能预见到结尾而显得不够流畅。同时，因为没有明显的目标，创作令人满意的器乐曲式就会变得十分困难。这也说明了为何勋伯格常用歌词支撑其音乐结构。他甚至在四重奏中引入歌曲的使用，在最后两个基本无调性的乐章里加入一个女高音，唱着以史蒂芬·乔治（Stefan George）的诗句为歌词的歌曲，这就是他大胆创新的作品——《第二弦乐四重奏》。

勋伯格高度严肃的道德准则和对这种不确定音乐的不断追求的创作取向，与他在作品中对宗教性的探索密切相联，特别是未完成的宣叙调《天梯》(1917-1922) 是这一时期值得称赞的一部作品。勋伯格成长于一个正统的犹太教家庭，虽然后来他不再信奉这一宗教（尽管他在1933年正式宣布重新皈依犹太教，不久之后就因希特勒开始掌权被赶出了柏林)，但《天梯》蕴涵着犹太人所具有的神性的宗教本质敦促其自身永久地追寻真理的寓意。随后创作的歌剧《摩西与亚伦》(1932) 同样地自撰脚本，同样地涉及到通向天国荆棘之路的主题，并同样刻意地没有写完。尽管《天梯》的创作是被战争打断的（勋伯格曾在军队中待了近一年)，但其真正原因是他不可能把灵魂与上帝的结合淋漓尽致地表现出来。

《月光下的皮埃罗》则向我们展示了灵魂的迷失。勋伯格用错乱的、不定的、疯狂的和烦躁的分散的音符叙述了21首短诗，并据此引出了反映勋伯格变换的价值观的独特的音乐世界：模棱两可的声音——独唱家的诵唱（Sprechgesang，一种界于歌唱和朗诵之间的演唱方式)；介于卡巴莱音乐与音乐厅音乐，歌剧与室内乐之间的不固定的体裁；模糊的和声，徘徊于各固定调或其它稳定的标志之间。引入卡巴莱表演因素是十分重要的。也许勋伯格还记得十年前他在柏林的经历（《月光下的皮埃罗》作于从1912年到1915年第二次在柏林生活期间)。

毕竟，“念唱”在某种程度上是流行歌手的特长，而伴奏是由长笛、单簧管、两件弦乐乐器和钢琴组成的一支灵活的乐队。餐馆音乐成为这部作品的“轻松、讽刺、挖苦”的基调；并为野蛮、令人毛骨悚然的幽默和孤独绝望的思乡之情提供了背景。与他早期无调性作品中所展示的真实的东西有所不同，此作品呈现出一种想像的噩梦般的幻象（见“欣赏提示”X．A)。这些早期作品抛弃了所有调性音乐的秩序和对称性，节奏不再受节拍的限制，配器十分丰富灵活，避免重复不断变化的曲式。相反的，《月光下的皮埃罗》在节拍的规律性、曲式结构的清晰度和对位的巧妙性方面又重新显示出一定的稳定性。勋伯格重新开始寻找不需借助大小调体系也能逻辑地创作音乐的方法，否则曲式就不可能得到新的发展。

慢慢地，在创作《天梯》和在维也纳任教职期间，他总结并创立了十二音体系的基础原则。建立这一体系的初衷本来不全是为了扩展无调性作曲的技巧。我们已经看到了一些如何使用这一体系的示范（第48页）和它所提供的各种各样的可能性。对于勋伯格来说，十二音体系再次使创作大型器乐曲式成为可能。因此，这一新方法同“新古典主义”这一二十世纪二十年代标志性音乐的创作风格一起出现。

欣赏提示 X.A

勋伯格：《月光下的皮埃罗》(1912)

朗诵者，长笛，小提琴，大提琴，钢琴

这是根据阿伯特·吉罗(Albert Giraud)的诗集中前21首诗的德译本（奥托·埃利克·哈特雷本翻译 Otto Erich Hartleben）写的声乐作品。其演唱方式是勋伯格在前言中所说的“朗诵旋律”sprechmelodie（“朗诵旋律”也指“诵唱”Sprechgesang)。其构想是要求歌唱家唱出谱子上的音高，但他的声音应马上变成说话的语气。

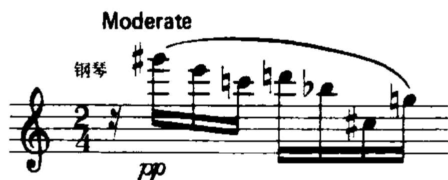
Mondestrunken	醉月
Den Wein, den man mit Augen trinkt,	用张开的眼品尝的酒啊，
giesst nachts der Mond in Wogen nieder,	在黑夜中从月亮上如波地倾泻下来，
und eine Springflut überschwemmt	还有一股清泉从静止的地平线上涌出。
den stillen Horizont.	
Gelüste,schauerlich und süss,	欲望，强烈而甜蜜，
durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!	不断随着这些湍流到来。
Den Wein, den man mit Augen trinkt,	用张开的眼品尝的酒啊，
giesst nachts der Mond in Wogen nieder.	在黑夜中从月亮上如波地倾泻下来。
Der Dichter,den die Andacht treibt,	诗人，迷失在他的祈祷中，
berauscht sich an dem heilgen Tranke,	因这神圣的酒感到眩晕。
gen Himmel wendet er verzückt das Haupt	狂喜地向着天国，
und taumelnd saugt und schlürft er	蹒跚地吮吸和啜饮，
den Wein, den man mit Augen trinkt.	这用张开的眼品尝的酒。

这段词和作品中引用的其它诗一样，是回旋体：例如，第一段的前两行同第二段的最后两行相同，而最后一段的最后一行是对第一行的重复。通常勋伯格使用二部曲式配合这种体裁的歌词：第一部分结束于第二段落末尾的重复部分，而第二部分往往更激烈些，结束于整首诗末尾的进一步重复。

mm	(小节)
1—14	乐章自钢琴部分的平静的固定音型（例1）和小提琴的拨奏开始，表示想像中从月亮上冷冷地流下的瀑布。然后加入人声，接着是长笛涓涓流水般的吹奏。在第二和第三句中固定音型被扩展，并加入长笛较长的吹奏。“静止”一词用一个纯歌唱性的音调来表现，这是一个并不常见的先例。而“静止的地平线”则靠长笛和小提琴（和声的）持续奏出的轻柔的3度音与和谐的钢琴描述出来。在这里，长笛吹奏固定音型，随后是小提琴，最后长笛再次快速演奏至高音升G，由这个音再次开始固定音型。
15—28	当小提琴在高音区域（altoregister）奏出一个旋律时，固定音型在长笛和钢琴之间变换。在人声开始朗诵第二段诗文时，钢琴继续以固定音型为基础缓缓地弹奏，而小提琴的旋律成为最主要的。整段诗文由长笛和钢琴共同演奏同一固定音型音乐来结束。
29—39	最后一段诗文伴随着一个突然的强音和一个新声音开始：由钢琴伴奏和重奏的大提琴奏出一个充满激情的旋律。这段音乐，同时加入了小提琴，

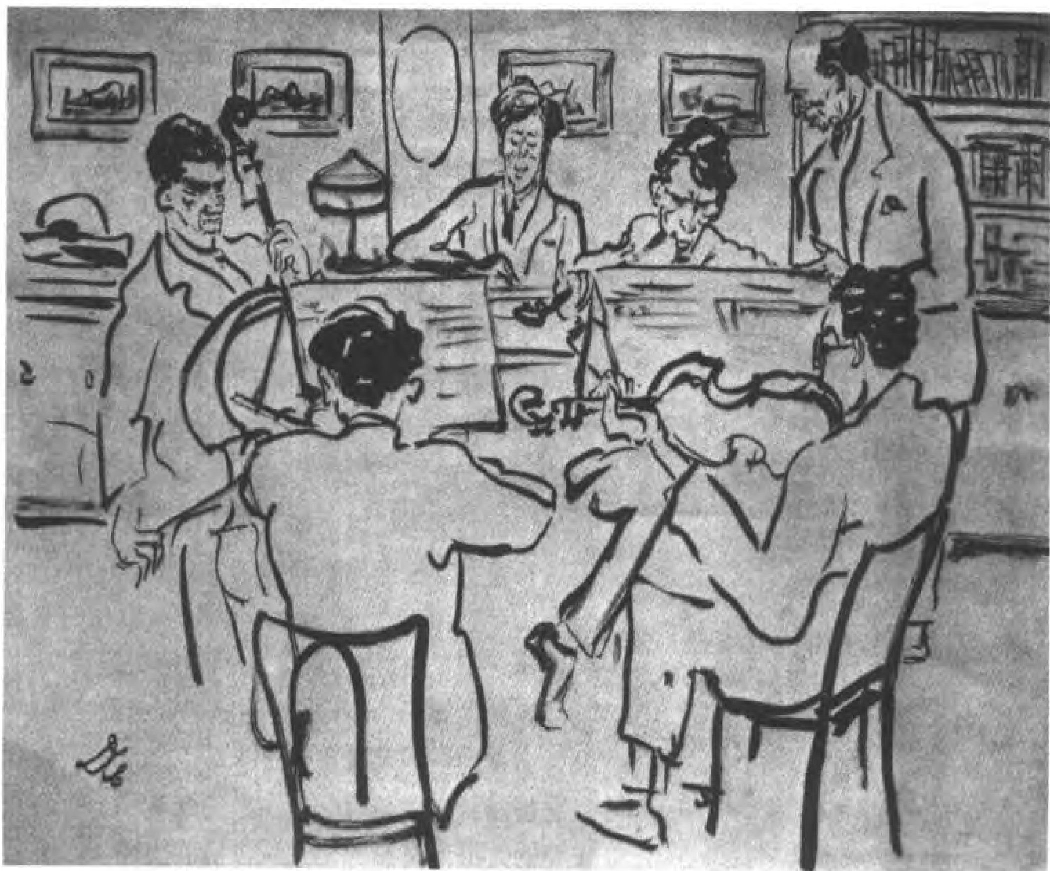
在“主要”Haupt一词处达到高潮。而且为了向由长笛和钢琴的固定音型再次合奏的最后一个乐句过渡，这个高潮很快就消失了。

例 i



一个早期著名的例子是《钢琴组曲》(1923)，勋伯格第一部真正的序列主义作品，尽管它也是一部典型的用布拉姆斯的方法参照巴赫音乐创作的作品。正如他在无调性创作方法推翻了过去的传统惯例之前所一贯坚持的原则：“使用序列法，像过去一样地创作音乐。”随后几年他创作了四乐章形式的第三弦乐四重奏和一系列的乐队变奏曲。这些作品好像在某种程度上为我们展示了序列主义法在没有偏离伟大传统太多的同时能够创造出的多种效果。

此时也是勋伯格酝酿歌剧《摩西与亚伦》的时期。二十世纪二十年代的许多合唱曲都与这部歌剧有一定的关系。该作品的圣经主题与作为人和音乐家的勋伯格的内心思想十分接近：人类与伟大真理的沟通是一个永远无法解决的问题。摩西的悲剧在于他是一个能领悟神性真理的先知却缺乏传达给世人的手段；对亚伦的诅咒是能言善辩却双目失明。因此，亚伦无法避免歪曲甚至破坏他兄长的洞察力。整部歌剧，将近两个小时的音乐，是以一个单一的十二音系为基础构成的，熟练地使用了在《乐队变奏曲》中所应用的各种变奏曲式。从某种意义上来看，由于这部作品的曲式是不定的



1927年1月8日贝尔格的《抒情组曲》在维也纳首演前，柯立什四重奏排练现场。当时勋伯格和贝尔格均在场。本尼迪科特·杜尔宾画。迈尔收藏，巴黎。

(infinite)，就像《耶和华》也是不定的一样，十二音体系是最适合它的创作技巧的：在作品的开头，燃烧的灌木丛中发出的声音只是一个典型的代表。

很显然，勋伯格认为自己更像是摩西（先知）而非亚伦（一个传话者——尽管他可以尊敬音乐界的“亚伦”们如乔治·格什温（George Gershwin)。自《升华之夜》遭到冷遇后他就知道将被嘲笑，并且不会有所改善。自1919到1921年间，一个为演出新音乐创造良好的半私人化的环境的尝试取得了一定的成功，但最终以失败告终。勋伯格于1926年搬到柏林，在普鲁士艺术学院作曲系开设大师班。由于在音乐与种族上均受到歧视，他携第二任夫人格特鲁德·柯利什(Gertrud Kolisch)(玛蒂尔德于1923年去世）于1933年离开了柏林，先到法国，后移居美国。

1934年，勋伯格在加利福尼亚定居并在此度过他的后半生。在晚年阶段，他继续进行教学工作，既有私人学生，也在南加州大学任教。同时，这也是他最复杂的和最具有逻辑性的序列主义作品，包括小提琴协奏曲(1936)、第四弦乐四重奏(1936)、钢琴协奏曲（1942)、弦乐三重奏（1946）和小提琴与钢琴幻想曲（1949）创作时期。在这些作品中，为了创作大型作品，他扩展了序列作曲法的应用。在最后三部作品中，他甚至自信地重新采用把几个乐章合并成一个的早期创作技法：《钢琴协奏曲》中标准的四乐章形式和《三重奏》、《幻想曲》中更自由的形式都更接近其1910年时狂暴的创作风格。

通过为学生演奏员写的作品（为弦乐乐队作的组曲和为音乐会乐队作的《主题和变奏》(Theme and Variations)，勋伯格发现了回归创作调性作品的可能性。因此，能重现结构的整体性也许很重要。不管什么风格的调性作品和序列作品显然都表现出勋伯格自己的特色：强硬，坚定，常常追求音乐的复杂之美和顺序。

在美国定居期间，勋伯格对宗教本质的探索全面显露出来。有一部为拉比、合唱队和管弦乐团谱写的礼拜仪式的作品即《天梯》(1938)，作品以其自己作词的“现代赞美诗篇”结束。但和他所有的最深刻的精神领域的作品一样，这部作品也未写完：在1951年他去世时，他只完成了第一部分，像停留在半空中说“我仍在祈祷”。

贝尔格

若想证明勋伯格的教学水平，只需看看阿尔班·贝尔格这一典范就可以了。贝尔格1885年出生于一个拥有避暑别墅的富有家庭，自十几岁起就涉猎作曲，但直到1904年拜勋伯格为师之前，他只写过一些歌曲并仅仅对真正的作曲技法有所了解。四年后，

阿尔班·贝尔格 作品

1885年在维也纳出生；1935年在维也纳去世

歌剧：《沃采克》(1925)，《璐璐》(LULU 1937)
管弦乐：《室内协奏曲》(Chamber Concerto (1925)；《小提琴协奏曲》(1935)
室内乐：《弦乐四重奏》(1910)；《抒情组曲》，为弦乐四重奏所作（1926，后来改编为乐队作品）
歌曲：《四首歌曲》，作品第二号（1910)，《阿尔滕贝歌曲》，与乐队（1912)；其他约75首歌曲
钢琴奏鸣曲（1908)

作为非正式的毕业作品的练习，他能写一首具有马勒风格的单乐章钢琴奏鸣曲。然而在后来的几年中，他的进步是令人震惊的。

同样令人震惊的是贝尔格在后来才开始理解的他过去的经历之后所显示出的创作激情。这点与自孩提时代就开始演奏室内乐的勋伯格不同。(贝尔格不是一位专业乐器演奏者)。尽管他的弦乐四重奏（1910）使用了当时勋伯格创立的无调性作曲方法，但他还是部分地依靠了自己不太稳定的调性作曲技法基础来完成这两个乐章。其新颖与怀旧相结合的特点仍是贝尔格的作品所特有的。

贝尔格把他的四重奏献给了他的妻子海伦。他们于1911年结婚。第二年，根据朋友彼得·阿尔滕贝格（Peter Altenberg）写的一些讽刺短诗，他为女高音和乐队创作了音乐。这部作品堪称音乐史上一部最惊人的乐队作品。它是第一部在五个短乐章中充满了新颖和精确想像的诗意的作品。1915年写的三首乐队作品又有所不同：风格从马勒转向德彪西，尽管歌曲很短，整个作品却舒展而成熟。第一部是一首音乐回文——倒着读和顺着读都一样——开头和结尾是由未调音的打击乐器发出的噪音；第二部是舞曲风格，既充满美感又有些玩世不恭；笨重的终曲是一支葬礼进行曲，刚好于第一次世界大战的前夕写完。

在战争期间，贝尔格当了三年多的兵。这次经历重新唤起了他早期对乔治·比希纳（Georg Buchner）的戏剧《沃采克》(Woyzeck）的兴趣。如他所创作的所有作品一样，这第一部歌剧（名为《沃采克》）是一部充满坦率的情感并有意识地按一定的模式创作的作品，即使在最大规模的层面中：第一幕的第四场是帕萨卡利亚曲式，整个第二幕是一个五乐章的交响曲。在另一层面上，音乐素材同样各不相同。AD小调柔板、一部未完成的交响曲的幸存部分，表现出一种旧式的调性音乐传统的感觉。其中也有用马勒的创作方法、夸张地使用勋伯格《月光下的皮埃罗》(第410页）中的诵唱形式来模仿餐馆音乐风格的部分；同时也运用了冷漠的结构主义形式。使用如此广泛的音乐风格是出于歌剧的不同重心的需要。一些角色——如著名的《沃采克》中的情妇玛丽（Marie，女高音），和谦卑、踏实、经常受欺负的沃采克（低男中音）——赢得了观众深切的同情；而其他角色，如趾高气昂的队长（滑稽男高音）和狂躁的精神变态的医生(滑稽男低音：帕萨卡利亚即为刻画此角色的一场)，则是纯粹的讽刺夸张。

《沃采克》的世界是一个人类受非人的力量摆布的世界，不管是受害者还是主宰者。只有当音乐和世界似乎失控之后，这种情形才会出现。这部作品也是勋伯格及其门生在没开始使用序列法之前创作的无调性作品（大概从1908年至1922年）中最宏伟的一部。此作品于1925年在柏林首演后又被广泛地演出并使作曲家获得了丰厚的收入。

贝尔格的下一部作品是为钢琴、小提琴和13件木管乐器所作的《室内协奏曲》(1925)。出于对勋伯格、贝尔格和韦伯恩三人友谊的纪念，曲中含有很多带“3”的音乐元素“Three-ness”。在这部作品中，他用完全浪漫的方式表达音乐的秩序和平衡。这是一种比《沃采克》更加完美地把调性与非调性紧密结合的创作方法。这一新风格来自贝尔格对序列作曲法的应用。他在为弦乐四重奏所作的《抒情组曲》(1926）中就已开始使用这种方法。在终曲中，一个足以唤醒特里斯坦的高音表达了这首乐曲所包含的充满激情的秘密。在不到半个世纪后，在海伦娜·贝尔格（Helene Berg）死后，这部作品隐藏的秘密才为人们所知——作品的曲目含有一段暗指贝尔格与另一女子，汉娜·弗赫斯－罗贝蒂（Hanna Fuchs-Robettin）之间发生的鲜为人知的情感纠葛。

汉娜在贝尔格的生命中占据重要的位置，以致于影响了他最后十年创作的所有作品，更不用说他的第二部歌剧《璐璐》了。贝尔格于1929年开始《璐璐》这部作品的创作，并且直到他1935年去世也未完全写完。它取材于弗朗克·韦德金（Frank Wedekind），一位话剧界涉足性开放主题的先锋派作家的两部话剧。贝尔格自己撰写了具有独特的对称情节的三幕歌剧的脚本。在歌剧的前半部分，璐璐通过几个男人的关系高攀为富有的舍恩博士的妻子。在第二部分，在她开枪打死舍恩后，她的好运结束了。先是入狱、卖淫并成为廉价的妓女，最终死在浪子杰克的手上（每个角色都被精确地重复着，因此，杰克等同于舍恩博士）。但这部作品不是简单的道德剧。璐璐，同沃采克一样，是牺牲品而非主宰者（predator）。她代表着女性本质的精神。而且她的自我毁灭，在一种压抑原始性欲并认为这种欲望是道德败坏的社会文明中是无法避免的。

在创作《璐璐》的时候，维也纳的世风开始败坏。贝尔格一生都定居于此。自1933年后，《沃采克》在德国剧院被禁演。这使得他陷入了经济上的困境。他断断续续地进行歌剧的创作，并根据波德莱尔的三首诗创作了一首音乐会咏叹调和《小提琴协奏曲》（1935）。这两部作品都在音乐和情绪氛围上一定程度地存在着《璐璐》的痕迹。同时，它们都同《璐璐》、《抒情组曲》、《弦乐四重奏》和《三首小曲》中的舞曲一样——透过庸俗喧嚣的表面表现出贝尔格洞察到的人类的肉欲本能。

韦伯恩

安东·韦伯恩的背景与贝尔格没有太大的区别。他来自一个中产阶级家庭，带着一堆没什么突出优点的青少年时期的作品来到勋伯格的课堂，却以一部大型器乐作品的作者身份离开课堂。这部作品，管弦乐曲《帕萨卡利亚》（1908），以其精炼、简洁的结构、紧凑的布局和急促的高潮成为他的代表作。他与贝尔格的不同之处在于，他曾在祖国的维也纳大学学过音乐学专业，这使得他喜欢按照文艺复兴时期的荷兰学派的方式创作精确的卡农曲和纯主题性作品。因此他天生地对序列主义的创作方法抱有好感，在《交响曲》（1928）、为9件乐器所作的《协奏曲》（1934）和《弦乐四重奏》（1938）中，他将这种方法运用得登峰造极。《交响曲》是为一支由单簧管、圆号、竖琴和弦乐组成的小型管弦乐队所作。它只有两个乐章。第一乐章虽是奏鸣曲式却也具有四声部卡农（Four-Part Canon）的结构特点。第二乐章是一组以中点为轴心的变奏曲。音乐在中点处回到开头，以开始部分的音乐结束。

安东·韦伯恩 作品

1883年出生于维也纳；1945年卒于米特西尔

管弦乐曲：《帕萨卡利亚》，Op.1（1908）；《六首小曲》，Op.6（1909）；《五首小曲》，Op.10（1913）；交响曲，Op.21（1928）；《变奏曲》，Op.30（1940）
合唱：《视力》（1935）；康塔塔
室内乐：弦乐四重奏《五个乐章》（1909）；弦乐四重奏《6个小品曲》（1913）；三部弦乐四重奏（1905，1929，1938）
声乐：《格奥尔格的歌曲》Op.3（1909），Op.4（1909）；《2首歌曲》（里尔克作词），Op.8（1910）；《3首歌曲》（琼作词），Op.25（1934）
钢琴：《变奏曲》，Op.27（1936）

尽管回文也引起了贝尔格的兴趣（他的《室内协奏曲》的中间乐章的结尾部分也用了类似的方法），韦伯恩的结构则更为明显。他的音乐是由复调旋律线构成，连续出现最微小的动机（在交响乐中应由6个音组成）并在配器、节奏和力度方面十分的紧凑。例如，在交响乐开始的部分，他以同样的方式利用不同的配器色彩把独立的声部分开，从而把人们的注意力吸引到两音组或四音组上来（在例X.1中，通过重新绘制乐谱更清晰地显示出二重卡农）。然而，由于韦伯恩的音乐作品即使最细小之处都充满了表现力，所以他对声音的处理就不如他那如鲜艳的山花和晶莹的水晶般的音乐风格让人印象深刻。他在阿尔卑斯山散步时常喜欢采集这些东西带回家。

经过一段时间，韦伯恩的音乐才达到这种纯净的境界。在1908年结束了勋伯格的课程后，他又做了各种短期和不能满足他指挥欲望的指挥工作。他一直以自己更简洁的方式追随他老师作曲技巧的发展：在这一阶段，他创作了如弦乐四重奏《6首小品》(1913) 这样的一系列微型音乐作品。每一首曲子都只占一页谱子（见“欣赏提示”X.B）。像勋伯格一样，韦伯恩发现创作带歌词的无调性作品比较容易。因此在1914年之后的十年间，他只完成了大量歌曲的创作，并常带有室内乐形式的伴奏：从《5首卡农》Op.16（1924）中的一对单簧管到《四首歌曲》Op.13（1916）中的色彩明亮的小

例X.1

欣赏提示X.B

韦伯恩：六首小品曲，Op.9（1913），No.4

弦乐四重奏

小节	
1–3	乐章开始的降B大调非常的缓慢、平静。由第二小提琴演奏乐句的第一个音符（谱例i），同时伴有其它乐器演奏的较小型，甚至更柔和的乐句：首先是第一小提琴在一个半八度之间（降E–A）来回跳动，随后是中提琴级下降（E–B–C），然后是大提琴（D–C#–F#–F）。这样，不算重复第一小提琴的固定音型，12个音中的每一个都出现了一遍。在音色方面也有着同样丰富的变化。所有的乐器在演奏时都加了弱音器，但第一小提琴演奏时需靠近琴马运弓、中提琴要拨奏、大提琴要靠近拉弦板演奏。
3–5	在接近第二小提琴的乐句结尾处，第一小提琴再次进入，并演奏另一个固定音型。尽管仍是靠近琴马运弓，却只是简单重复E调。在此基础上展开一个开阔的和弦，如加入没有调性关系的音符（降B，F，B）等。
5–8	像乐章的第一部分一样，这部分是一段带有伴奏的旋律。但在这里，伴奏部分先出现：大提琴声部重复的升F大调的和声，中提琴声部在G弦上的拨奏和第二小提琴靠近琴马运弓演奏（C#–D）。第一小提琴泛音中的旋律包括了已有的音，而第二小提琴和中提琴的拨奏和弦奏出最后两个调（降B和A）。这样，12个音在最弱的乐章再次全部被重复了一遍。

所有其它的小品也由类似的短乐句、固定音型和单和弦构成，并且曲式凝练（每首作品只占一张乐谱的篇幅）。它们在一起就构成一部具有A–B–A结构的第一乐章、两段谐谑曲、两个慢乐章和一个快速终曲的微型弦乐四重奏。

例i

Very slow

第一小提琴靠近琴马的弓

中提琴拨弦，非常甜美

Violin 2

all with mutes

大提琴

靠近指板



安东·韦伯恩肖像。黑色粉笔画。伊公·施勒(Egon Schiele)画于1918年。私人收藏。

型管弦乐队。这种流动感和优雅感,得归功于韦伯恩歌曲所具有的典型精确的表现力。

1918年韦伯恩在维也纳离勋伯格不远的地方定居，并在那里度过了他的晚年。自二十世纪二十年代至三十年代早期，他应邀指挥了各类作品。最著名的一次是指挥工人交响音乐会。但随着纳粹开始控制奥地利他不能继续当指挥了。同时他正在创作他的阿尔卑斯序列作品（Alpine Serial Compositions)，不仅包括器乐作品，也有一系列为希尔德加德·琼（Hildegard Jone）的诗作创作的乐曲。这些诗所具有的自然象征主义和大量的神秘主义色彩显然深深地吸引着他。他为她的诗作了两首曲子和三部小型的合唱作品。所有的作品都通过序列主义技巧范围内的激情来反映她的想像力。当1945年他被美国士兵开枪误杀前，他还为琼的一首康塔塔谱了曲。

激进的选择

斯特拉文斯基

在创新的成就和影响力方面，伊戈尔·斯特拉文斯基（1882-1971）毫无疑问地可以与勋伯格并列成为二十世纪音乐的两位巨匠级人物。在勋伯格所努力的奥地利-德国交响乐传统的发展方向方面，他的影响也许更大一些。斯特拉文斯基对这个传统的激进一面更感兴趣。这一世纪的音乐几乎不能继续自然地演化，而是发生了革命性的变化。

文化背景的不同可以在一定程度上解释音乐气质的不同。尽管斯特拉文斯基大部分时间在法国、瑞士和美国度过，但他仍是一位具有俄罗斯人那种怀疑西欧价值观的俄罗斯作曲家。他同主要传统创作手法的脱离远远超过了对他有强烈影响的柴科夫斯基和穆索尔斯基。另一位对他早期创作产生强烈影响的是里姆斯基—科萨科夫。他从1902年到1908年里姆斯基去世之前一直跟随科萨科夫学习。

他最早的两部小型管弦乐作品[《幻想谐谑曲》（Scherzo Fantastique）和《焰火》（Firworks）]于1908-1909年在圣彼得堡演出。它们模仿了当时给斯特拉文斯基留下深刻印象的法国音乐风格（尤其是德彪西和迪卡斯），只是在乐队和配器处理上过于朝气蓬勃。它们显然引起了一位观众——谢尔盖·佳吉列夫（Sergei Diaghilev）的注意。他马上约请斯特拉文斯基为格里格（Grieg）和肖邦的一些作品配器，并作为他的芭蕾舞团在1909年巴黎的芭蕾舞演出季上演的作品。这是他们一个硕果累累的合作的开端。三部独幕芭蕾舞剧使斯特拉文斯基脱离了里姆斯基式的图画音乐风格，并形成了对艺术的一种新的认识：《火鸟》（1910），《彼得鲁什卡》（1911）和《春之祭》（1913）。

如果说《火鸟》显示出斯特拉文斯基还未尝试的某些风格［作品中还有斯克里亚宾（Scriabin）和里姆斯基的影子]，《彼得鲁什卡》则是他第一部完全个性化的创作。有趣的是，剧中的核心人物是一位俄国的“西方皮埃罗”——勋伯格在同一时期创作的角色（见第410页）。我们可以假设两位作曲家都在寻找一个比任何真人更能强烈地表现人类情感的木偶式的角色：斯特拉文斯基从一个被赋予屈辱命运的木偶的故事中找到了它，而勋伯格则在说唱形式的诗文中发现了它。但这种对比能清楚地说明两位作曲家创作风格和手法的不同点和相似之处。斯特拉文斯基的器乐作品风格华丽，气势磅礴，色彩鲜明，整体轮廓清晰。他并不看重创作发展的连贯性，而更乐于通过反复地变换构思使作品具有丰富的变化。因此，尽管缺乏长期性的发展，他的音乐却能够包容大量多样化的音乐材料。其中包含了俄罗斯农民风格的舞曲和通过重叠对立的调性或双调性（bitonality）表现彼得鲁什卡双重性格的一系列模仿滑稽戏的音乐等。
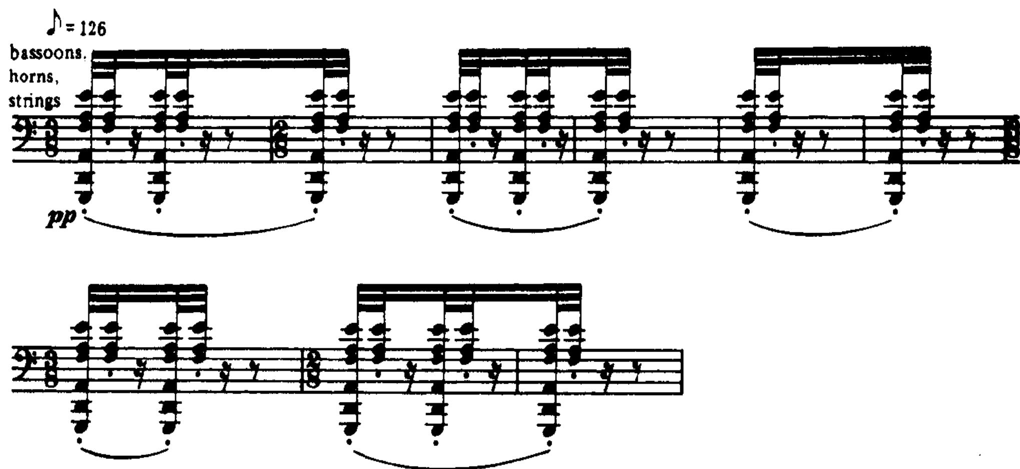
《春之祭》吸取了《彼得鲁什卡》中所有的新奇的创作手法并出人意料地使之达到了极端的程度。这是一部为大型管弦乐队创作的、描写史前古俄罗斯祭祀春神的舞剧音乐作品，以一位处女在狂暴的自毁性祭献舞中死去而结束。这也标志着他完成了如勋伯格在同一时期所做的音乐革命一样深刻的革命性进程。正因为迄今为止西方音乐是建立在调式或调的基础之上，所以它的节奏是以节拍或形式稳定的一些拍子为基础的。斯特拉文斯基在《春之祭》的最感人的几段中运用了这种方法，包括第一部分结尾的“崇拜大地之舞”（Dance of the Earth）和第二部分结尾的“祭献舞”。这里的节奏几乎就是由单一的冲力和简短的动机组成的一些不规则的序列，如谱例X.2，选自“祭献舞”。不变的和声、配器和力度增加了对节奏的强调，同时通过它们不断的轮换

伊戈尔·斯特拉文斯基	生平
1882年	6月17日出生于奥拉宁包姆（现在的Lomonosov）
1901年	入圣彼得堡大学学习法律，但主要兴趣在音乐方面
1902年	遇见里姆斯基－科萨科夫（Rimsky-Korsakov）；他后来成为了他的良师益友
1906年	与卡特琳娜·诺森高（Katerina Nossenko）结婚
1908–1909年	他在圣彼得堡演出的两首作品《幻想谐谑曲》（Scherzo Fantastique）和《火焰》（Fireworks）被佳吉列夫（Diaghilev）听到后，佳吉列夫委托斯特拉文斯基谱曲。从此与俄罗斯芭蕾舞团开始长期合作
1910年	《火鸟》（巴黎）使他一举名扬四海
1911年	《彼德鲁什卡》（Petrushka）（巴黎）
1913年	《春之祭》在巴黎剧院引起轰动
1914年	避居瑞士
1917年	俄国革命使他不可能回到祖国；《婚礼》创作完毕
1920年	法国，《普尔钦奈拉》（Pulcinella），他的第一部"新古典主义"作品被上演
1921年	同俄国芭蕾舞团一起进行第一次欧洲巡演
1925年	作为指挥家和钢琴家进行第一次美国巡演
1927年	《俄狄普斯王》
1935年	第二次美国巡演
1936年	《扑克游戏》（纽约）完成并因此在美国 接受其他一些作品的委约，其中包括《敦巴顿橡树园》(Dumbarton Oaks)
1939年	任哈佛大学教授；夫人去世
1940年	与维拉·德·波塞特(Vera de Bosset)结婚；在好莱坞定居
1945年	加入美国国籍
1946年	《三乐章交响曲》(Symphony in Three Movements)第一次在纽约演出
1948年	罗伯特·克拉夫特成为斯特拉文斯基的助手
1951年	《浪子的历程》（威尼斯）
1957年	《竞赛》（纽约）
1958年	开始进行世界指挥巡演
1962年	应邀重返俄国并受到热情接待
1966年	《安魂圣歌》(Requiem Canticles)
1971年	4月6日在纽约去世；葬于威尼斯

交替，节奏组给人们一种强烈的律动感。

当然，整部《春之祭》决不是这般"野蛮"。但像谱例2这样的创新的确给斯特拉文斯基提供了一种可以适用于其他作品、形式更为复杂的节奏所带来的活力。此外，引

例Ⅹ.2



子把有力而快速律动的舞蹈带向每个部分，其中细微的节奏在密集的复调线条中已察觉不到了。即使这样，《春之祭》中新颖的、强烈的节奏立刻引起了同时代人的赞赏或憎恶。它于1913年5月29日在巴黎的首演，引起了歌剧史上一次最大的轰动——观众对乐池中发出的“噪音”产生了强烈的反应。次年第一次世界大战的爆发使斯特拉文斯基离开了俄国。他携妻儿搬到瑞士居住。这次流亡经历使他更强烈地把注意力集中在俄国民族音乐上。他已经决定为佳吉列夫创作的下一部芭蕾舞剧将以一个俄国农民的婚礼为主题。尽管《婚礼》(Les Noces)乐谱的基本框架已于1917年完成，斯特拉文斯基却花了六年时间寻找恰当的配器。他最终选中了一个由四架钢琴引导的小型打击乐团，并加入合唱团的配器形式——用这个精干的、变化迅速的、机械式的乐团来表现在这种配合不变的律动和不同的重复性结构中自由跳跃的音乐。就这一点来说，《婚礼》是在《春之祭》的单一节奏原则的基础上的长期发展，并且不仅同样地具有浓重祭奠的庄严感，更在结束时用独具特色的钟声增加了这种感觉。

在瑞士期间，斯特拉文斯基创作的其他作品中的大部分是《婚礼》的姊妹篇。其中最重要的是一部难以归类的小型音阶结构的舞台作品。正如《婚礼》既是芭蕾舞剧又是康塔塔一样，《士兵的故事》(The Soldier’s Tale)是一部以间奏性音乐和舞蹈组成的短剧。对传统体裁的突破只是斯特拉文斯基反传统的表现之一。

然而，他很快就找到了重新利用过去的一种创作手法。当战争结束后俄国芭蕾舞团又重返舞台时，佳吉列夫向他委约的下一部作品是改编自佩戈莱茜(Pergolesi)的作品，只是斯特拉文斯基为《普尔钦奈拉》(Pulcinella)所提供的不仅仅是配器。他让一个现代的室内管弦乐团来演奏音乐，使和声变得活泼有趣，同时新颖的配器增强了对比和个性。结果使这部芭蕾舞剧听上去不像是一部18世纪作品的还原，而是一部真正的斯特拉文斯基的音乐作品。如他后来所说，它反映了自己与过去这面镜子中的“我”的对峙，而且它使他可能重新思考许多其他的音乐风格和曲式。它为他打开了一条新路，即通向新古典主义之路。

他的音乐与毕加索的绘画显示出惊人的相似。毕加索为《普尔钦奈拉》设计了布景和服装(这也是佳吉列夫只与最有才华的作曲家和艺术家合作的一贯作风)。毕加索对二十世纪的安格尔(Ingres)或十七世纪的威拉兹奎兹作品的重新演绎只占自己作品的一小部分；而斯特拉文斯基却在后半生一直致力于的新古典主义作品的创作。由于

在他眼里，新古典主义不仅是对恒久的曲式规则的使用，更是对它的变化的展示。在1920年后，他的主要作品没有一部不是明显地引用其他作曲家的作品，只是不是直接照搬而已。例如，芭蕾舞剧《阿波罗》(Apollo,1928）以其庄严的节奏和华丽的和声重现了法国巴罗克音乐，但也表达出作品中的音乐世界与巴罗克时期的不同。当然它还应算是一部模仿之作。



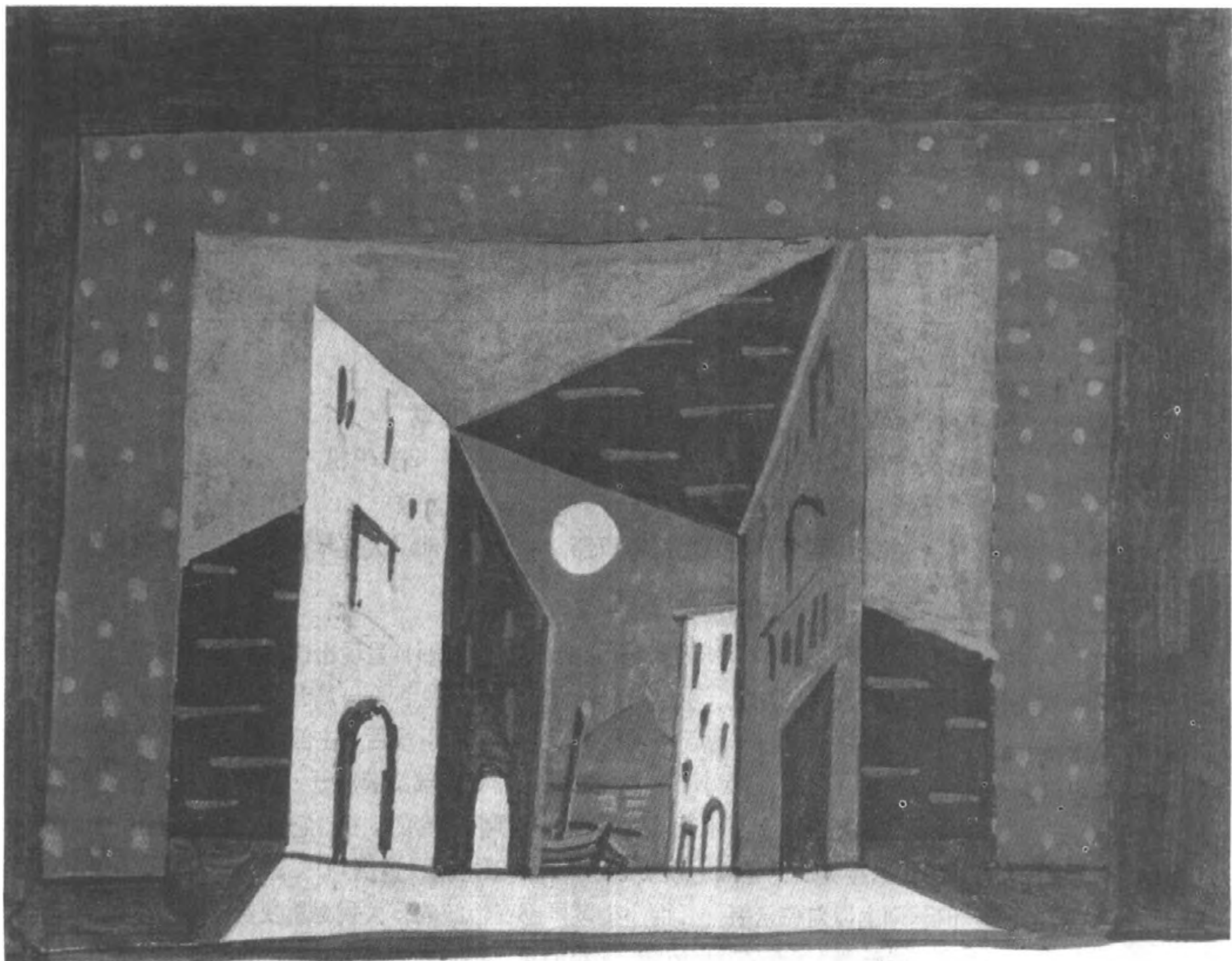
伊戈尔·斯特拉文斯基像。帕勃罗·毕加索画于1920年12月31日，巴黎。私人收藏。

在斯特拉文斯基早期的新古典主义作品中，有一部献给维拉·苏迪克娜（Vera Sudeikina）的木管八重奏。两人在1921年后常常在一起并在他的第一任夫人去世一年后（1940年）结婚。他于1920年离开了瑞士，之后居住在法国。但他的作品仍具有强烈的俄罗斯色彩：这时他正在完成《婚礼》乐谱的定稿并进行《玛弗拉》（Mavra）、一部短小的俄罗斯喜剧歌剧的创作。

他这一时期作品的一个显著的趋势是弦乐起着很小的作用。斯特拉文斯基更强调钢琴机械般的准确性和木管乐部分较硬的框架线条。他的《钢琴与木管协奏曲》（1928）展示了这一点。同《八重奏》一样，它也是一部既以古典曲式和巴罗克对位法为支撑结构，又充满现代热情和冷漠感的作品。

斯特拉文斯基为佳吉列夫写的最后一部作品《俄狄普斯王》（1927）又回到了乐队作品的创作。这次不是芭蕾舞剧而是一部"清唱歌剧"。可以说，斯特拉文斯基注重于用这种特殊的方法来把他的设想搬上舞台。主要角色像底座上的雕像一样站着，而由一位穿着现代晚礼服的朗诵者用观众的语言叙述着音乐—戏剧性的剧情，从而把朗诵者与观众而非由拉丁语讲述的神话故事联系起来。所有这一切都使让·科克托（Jean Cocteau）根据索福克勒斯（Sophocles）的悲剧所作的原剧变成了一部典范之作——剧中古老的外语和刻意做作的表演使观众只能旁观而无法参与其中。而剧中引用亨德尔的《弥赛亚》和威尔第的《阿依达》的音乐也令人产生出同感。

毕加索为斯特拉文斯基的于1920年5月15日第一次在巴黎歌剧院演出的《普契涅拉》设计的舞台布景。穆塞·毕加索画，巴黎。



如果该剧已以清唱剧的形式显示出宗教音乐的影子，那么1926年斯特拉文斯基再次皈依俄罗斯东正教就不令人感到意外了。同年他为斯拉夫教堂的无伴奏合唱的主祷文配曲。随后是为合唱队和管弦乐队创作的三乐章《诗篇交响曲》(1930) 的每一乐章配有一首拉丁文赞美诗。主调庄严并去掉了小提琴部分，以避免音乐太富于表情。《诗篇交响曲》是一首音乐厅里的圣餐仪式曲，一首永远不会在教堂里使用的晚祷曲。它也标志了斯特拉文斯基向德奥传统回归的一个阶段。而在成熟期，他所创作的所有作品都是坚决反对这一传统的。

十年后一部"真正"的交响乐作品及时地出现了——《C大调交响曲》(1940)。作品以典型的新古典主义创作手法，通过四个乐章，向人们展示了作曲家对音乐的创新。这不同于海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特甚至比捷所写的C大调交响乐。它具有常规交响乐的结构顺序：第一个乐章是一般性的奏鸣曲式，接下来是一个慢板乐章，一首谐谑曲和带有很慢的引子的终曲。然而，这只是一个大概的框架，而填充于其中、并不匹配的素材使得整个音乐框架的本质更加清晰。

最重要的是斯特拉文斯基不是展开而是改变了他的音乐构思：单纯的延续性不是这类具有轻快变化的音乐的创作目的。例如，整个第一乐章，尽管表现为奏鸣曲式，却是两个一直不断更新的小动机的形式。更重要的是B-C-G的排列（或导音-主音-属音）。如果把它变成G-B-C的排列，它将具有三个收束（Trivial Cadence)。斯特拉文斯基对这种陈旧的创作方法持有的独特新颖的视角，产生了一个极有吸引力的乐思，但它仍然像新古典主义风格的音乐一样的不安定和强调属音。这样，它极大地促进了斯特拉文斯基那不具展开性但具有不断变化性的音乐形式的发展。乐章开始部分的双簧管独奏（见"欣赏提示"X.C中的谱例ii）给人一种流动感。它不断地使人想起它的起点，而和谐的伴奏静止在那儿（这里同样使用了无调性创作技法，因此音乐没有一定的方向）。如《春之祭》中的例子，和声保持不变的一个效果是使人们把注意力集中在节奏方面。同时斯特拉文斯基的新古典主义音乐，重新用稳定的节拍作为背

欣赏提示X.C

斯特拉文斯基：C大调交响曲（1940），第一乐章

1支短笛，2支长笛，2支双簧管，2支单簧管，2支巴松
4把圆号，2把小号，3把长号，1把大号；定音鼓
第一小提琴声部，第二小提琴声部，中提琴声部，大提琴声部，低音提琴声部

此乐章是传统的奏鸣曲式

呈示部（1–147小节） 开始四小节（谱例i）呈现出该乐章初始的素材：对一个单音高的显著的重复，引出一个由大二度——主音——属音组成的动机的出现、扩展与和谐的对应。在一段简单发展了以上构思的引子后，主部主题由双簧管独奏完整地呈现出来（谱例ii，26小节）并由其他乐器和声部继续展开。稍后（74小节）弦乐以断奏表现重复的主音而木管乐发展着具有零散节奏的动机。它们一起达到终止式（94小节）。紧接其后的是圆号演奏的F大调副部主题（谱例iii）。这一副部主题在主部主题的基础上以对位法展开；而小提琴声部在传统的G大调上重复圆号的主题。

展开部（148–225小节） 无声的第一小节引入展开部。它的调性范围宽广且常常

与谱例xi和例ii保持一定的联系（159小节和173小节中的双簧管，G大调和降e小调；181小节中的长笛，C大调和e小调；192小节中的双簧管和小提琴，G大调）；然后（199小节）音乐在降e小调处停顿，伴有低沉粗重的和弦和范围逐渐缩小的主题（谱例iv）。整段音乐以全奏（tutti）结束。
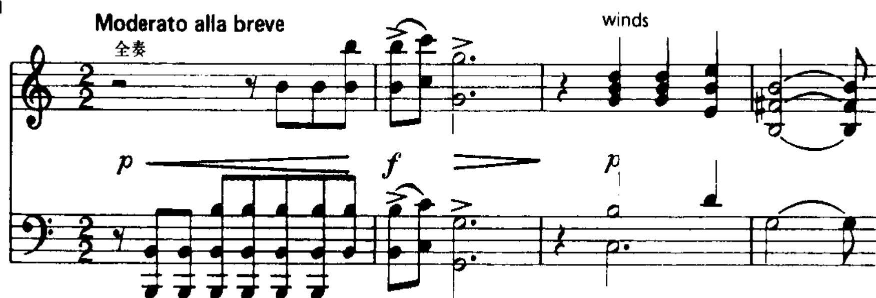
再现部（226—353小节）　再现部相当精确：为设计的调性进行必要的变化，在74小节ff中重复主调素材之前再现了副部主题的素材。尾声（354—378小节）长笛和单簧管奏出谱例ii的音乐，相隔两个八度；音乐平静下来。然后，5小节响亮的乐队和弦结束了整个乐章。

第二乐章（小广板）：三部曲式，F大调——Leading to

第三乐章（小快板）：三部曲式，G大调

第四乐章（广板－适当的速度）：部分地以奏鸣曲式为基础，但也使用了第一乐章中的素材。C大调

例 i
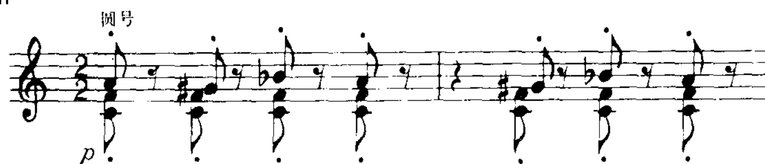


例 ii
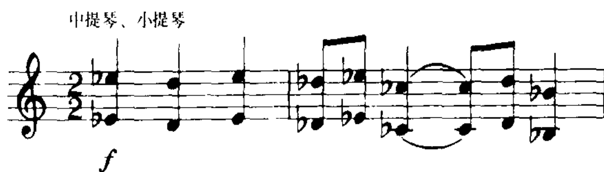
双簧管

弦乐

例 iii



例 iv

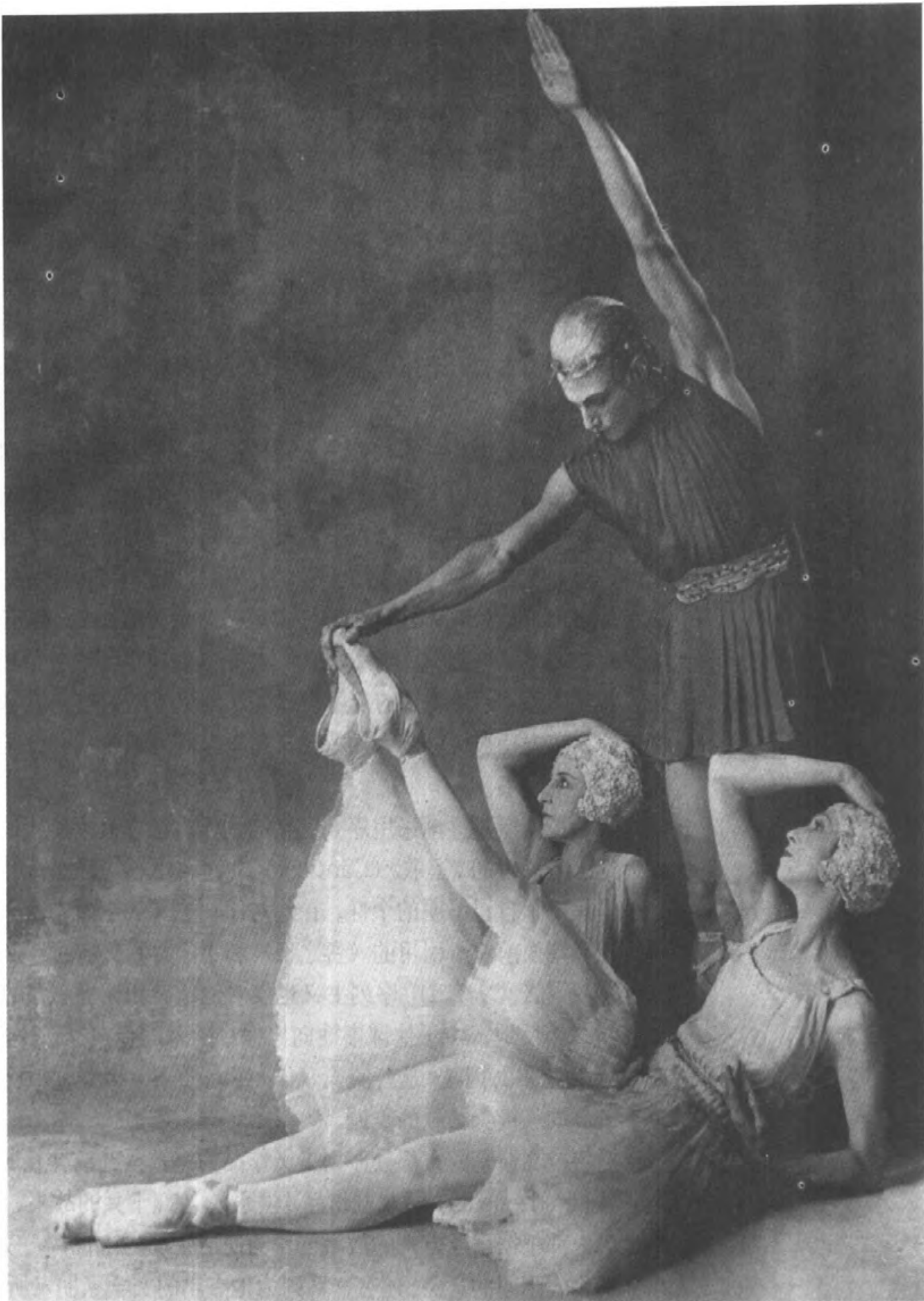


景，充满了“动力节奏”(Motor Rhythms)。在这里，律动脱离了任何泛音乐章。交响曲的其余部分展现了同样错乱的节奏，具有一种古怪的芭蕾舞曲的味道，并且使这部作品同斯特拉文斯基的其他新古典主义作品一样具有了鲜明的舞曲风格。在成为一位成熟的芭蕾舞剧作曲家后，他似乎开始发现节奏已经成为他构思音乐不可缺少的一部分了。这里的音乐总是轻快的舞曲，甚至慢板乐章也不例外。他为独奏乐器设计了华丽的歌唱般的乐句，使用了不像交响乐却像大协奏曲的创作方法。随后是谐谑曲和终曲。终曲开始部分的低音巴松二重奏是创造出令斯特拉文斯基所有管弦乐作品都充满活力的独特音色的范例。他几乎每次都仔细挑选不同的乐队来表现不同作品的色彩，例如《C大调交响曲》。尽管这部作品是为一个普通的交响乐团而作，他却使得普通的声音变得非同一般。

从创作《诗篇交响曲》到《C大调交响曲》的十年间，斯特拉文斯基于1934年加入法国籍，成为一名法国作曲家。但第二次世界大战的爆发使他再次迁至美国。在那

伊戈尔·斯特拉文斯基 **作品**

歌剧：《俄狄普斯王》(1927)，《浪子的历程》(1951)
芭蕾舞剧：《火鸟》(1910)，《彼得鲁什卡》(1911)，《春之祭》(1913)，《普尔钦奈拉》(1920)，《婚礼》(1923)，《众神领袖阿波罗》(1928)，《妖女的亲吻》(1928)，《扑克游戏》(1937)，《奥尔菲斯》(1947)，《竞赛》(1957)
音乐话剧：《士兵的故事》(1918)
管弦乐曲：《管乐交响曲》(1920)；《敦巴顿橡树园》协奏曲 (1938)；《C大调交响曲》(1940)；《三乐章交响曲》(1945)；《小提琴协奏曲》(1931)；为单簧管所作《乌木协奏曲》(1945)；《弦乐协奏曲》(1946)
合唱：《诗篇交响曲》(1930)；《弥撒》(1948)；《康塔塔》(1952)；《特雷尼》(1958)；《布道、朗诵和祈祷》(1961)；《安魂圣歌》(1966)
声乐：(同乐队一起)《俏皮话》(1914)；《亚伯拉罕与艾萨克》(1963)
室内乐：小提琴和钢琴《二重奏协奏曲》
钢琴曲：《奏鸣曲》(1924)；《两架钢琴的协奏曲》(1935)；《奏鸣曲》(1944)
歌曲



斯特拉文斯基的《众神领袖阿波罗》：俄罗斯芭蕾舞团欧洲首演时的一个场景(舞蹈设计乔治·巴兰钦；瑟格·利法、鲁波夫·车尼卡亚和菲丽娅杜伯罗夫斯卡亚主演)。巴黎，1928年6月12日。

儿，他完成了《C大调交响曲》的最后两章。1939年9月，他抵达纽约，并于次年在好莱坞定居。同勋伯格一样，他发觉加利福尼亚的气候很适合他。尽管此后两位作曲家做了12年的近邻，他们却似乎只在作家弗朗斯·韦费尔（Franz Werfel）的葬礼上才正式地见了面。

美国人对斯特拉文斯基并不陌生。美国的艺术赞助人曾向他委约作品，包括《阿波罗》和一部室内乐协奏曲（《敦巴顿橡树园》），一部保留巴赫原来的创作手法和精神的《勃兰登堡协奏曲》（1938）。此外，斯特拉文斯基还曾在几部作品中使用了美国的爵士乐，从最早的《雷格泰姆》（1918）到《士兵的故事》都通过多次深入、间接地运用这些体裁为他的音乐带来简洁的现代感。

斯特拉文斯基十分清楚自己的价值，并从不拒绝任何价格合理的委约创作。他还曾参与多部电影的策划。尽管最终都未成功，但为此创作的音乐却成为同时期的几部重要作品的材料。其中包括《三乐章交响曲》(1945)。1945年他成为美国公民后，他把许多老作品改为新版，并重新申明了他拥有这些作品的版权，显示出其精明的商业头脑。同时他还重新审视自己的过去并创作出另外三部主要作品来代表新古典主义的三个时期：为合唱队和木管乐器所作的、具有朴素美的罗马天主教《弥撒》(1948)，芭蕾舞剧《俄狄普斯》(1947) 和歌剧《浪子的历程》(1951)。歌剧由W.H奥登 (Auden) 和切斯特·卡尔曼 (Chester Kallman) 用十八世纪题材［贺加思 (Hogarth) 的著名版画］撰写脚本，丝毫不差地模仿了莫扎特喜歌剧的风格，甚至同样地以古钢琴作为宣叙调的伴奏。

在他这部最大型的作品之后，斯特拉文斯基突然同时转向两个创作方向，尽管那时他已经将近70岁了。他对中世纪和文艺复兴时期的音乐越来越感兴趣。这些其实在《弥撒 》中已有显示。一部以中世纪晚期的英国诗歌为脚本的新的康塔塔清楚地表明了这一点。同时，在《浪子的历程》首演后,他开始钻研序列主义创作方法的可行性。这与他自己大量依靠调性音乐的作曲风格完全背道而驰。也许他觉得在勋伯格死后他能更自由地做这些尝试。当然在1947年后，他通过与一位年轻的美国指挥罗伯特·克拉夫特 (Robert Craft) 的友谊得以彻底地借鉴勋伯格、贝尔格和韦伯恩的音乐进行创作。克拉夫特很快就成为斯特拉文斯基家不可缺少的一分子、音乐创作上的助手和永不疲倦的秘书。

斯特拉文斯基逐渐采用序列主义的创作方法在五十年代的作品中已有所显示。例如为纪念圣马可的《圣歌》(Canticum Sacrum)，尽管他的创作方法有了很大的变化，他还是保持了自己鲜明的个性。在他对序列主义的应用中，小动机和单音高仍不断出现，颇有些像前文所引用的《春之祭》和《C大调交响曲》中的音乐（见谱例X.2和“欣赏提示”X.C，例ii)。序列主义也没对他精确和充满想像的配器或节奏产生任何约束影响。相反地，由于他谦虚地向比他小两辈的作曲家——皮埃尔·布莱兹(Pierre Boulez)和卡尔海因兹·施托克豪森(Karlheinz Stockhausen)学习而受到启发，创作出复杂节奏的、极为精致的复调。

斯特拉文斯基的大部分序列主义作品为宗教圣礼或葬礼所作。最后一部混合表演方式 (mixed-media) 的戏剧作品《洪水》，在《士兵的故事》和《婚礼》后姗姗来迟。它是为一部根据诺亚方舟的故事创作的简洁生动的电视片，以朗诵、歌曲、舞蹈和器乐分别代表不同的意象。还有一系列为他杰出的文学家朋友所作的墓志铭，包括迪伦·托马斯 (Dylan Thomas)，T.S·艾略特和奥尔道斯·胡克斯莱(Aldous Huxley)。斯特拉文斯基仍保持着与佳吉列夫合作时期的习惯——与明星为伍。他最后的纪念之作却是留给了自己——使用了紧凑而朴素的“死亡弥撒”的典型曲式的《安魂圣歌》(1966)。在他的葬礼上，人们演唱了这部作品。他要求在威尼斯举行葬礼。因为在那儿第一次上演了他的《浪子的历程》和《圣歌》。佳吉列夫也长眠于此。

欧洲中心的十字路口

勋伯格和斯特拉文斯基就像早年的布拉姆斯和瓦格纳，似乎成为他们同代人的坚

定的叛逆者。他们或扎根于过去，或鲜明地突破传统。对于艺术来说，没有什么清楚的界限或一定之规。但很显然，二十世纪上半叶最伟大的一些作曲家都找到了通向中庸之途。下面三位作曲家，一位匈牙利作曲家、两位德国作曲家即属于此类。

巴托克

贝拉·巴托克（Bala Bartok,1881-1945），在匈牙利出生，其音乐事业在一定程度上受到他的国家历史的影响。在他的青年时代，匈牙利还是维也纳统治下的哈布斯堡王朝的一部分。他年轻时受到从海顿、莫扎特到里格和施特劳斯所形成的德奥传统的很大影响，并且受李斯特民族主义思想的影响。然而在1904年，他发现，真正匈牙利农民的音乐和布拉姆斯与李斯特在匈牙利舞曲和狂想曲中使用的那些在匈牙利饭馆里听到的吉普赛人拉的小提琴曲完全是两回事。作为一位一心想成为匈牙利作曲家的他，开始在自己的创作中使用真正的民间音乐。他在布达佩斯学习音乐而没有去维也纳，这在当时也很普遍。但在他开始着手收集并研究这种音乐的同时，他也成为了现代民族音乐学（一个研究不同民族群体音乐的学科）的奠基人之一。

对于巴托克来说，民间音乐以其纯朴和自然的特性而存在。而且他仔细地以它的旋律、节奏、装饰音和变奏等技巧为基础进行创作。然而，他几乎从不直接引用民间音乐的旋律：创作进程必须是一个在实际发现基础上独立构思之后的分析过程。巴托克不仅愿意向他的匈牙利同胞学习，也十分乐于向罗马尼亚人、斯洛伐克人、土耳其

贝拉·巴托克	生平
1881年	3月25日出生于匈牙利纳吉森特密克洛斯，今罗马尼亚的希尼克劳－梅尔
1899年	布达佩斯皇家音乐学院；开始成为音乐会钢琴家并开始作曲
1902-1903年	受到理夏德·施特劳斯音乐的影响，创作《科苏特》
1905年	遇到佐尔坦·柯达伊（Zoltan Kodaly），同他一起开始收集匈牙利民歌
1906年	出版了第一本民歌集
1907年	任布达佩斯皇家音乐学院钢琴教授
1909年	与玛尔塔·齐格勒（Marta Ziegler）结婚
1917年	《木刻王子》在布达佩斯上演，是他第一部受到公众欢迎的作品
1918年	《蓝胡子城堡》（Duke Bluebeard's Castle）使他获得了国际声誉
1920年	以钢琴家身份游历欧洲
1923年	为庆祝布达和佩斯联合创作《舞蹈组曲》；离婚；与迪塔·帕斯托莉（Ditta Pasztory）结婚
1926年	《神奇的官员》的演出引起骚乱；《第一钢琴协奏曲》
1934年	受匈牙利科学院委约出版民间歌曲
1940年	移民至美国
1942年	健康状况开始衰退
1943年	《乐队协奏曲》
1945年	9月26日在纽约去世

贝拉·巴托克 **作品**

歌剧：《蓝胡子城堡》(1918)
芭蕾舞剧：《木刻王子》(1917)，《神奇的官员》(1926)
管弦乐：《科苏特》(1903)；《舞蹈组曲》(1923)；《为弦乐器、打击乐器和钢片琴写的音乐》(1936)；弦乐《嬉游曲》(1939)；《乐队协奏曲》(1943)；《钢琴协奏曲》No.1 (1926)，No.2 (1931)，No.3 (1945)；《小提琴协奏曲》—No.1 (1908)，No.2 (1938)；《中提琴协奏曲》(1945)
室内乐：弦乐四重奏—No.1 (1908)，No.2 (1917)，No.3 (1927)，No.4 (1928)，No.5 (1934)，No.6 (1939)；小提琴、单簧管和钢琴的《对比》(1938)；《无伴奏小提琴奏鸣曲》(1944)；小提琴和钢琴《狂想曲》；两把小提琴的二重奏
钢琴曲：《14首小品曲》(1908)；《粗野的快板》(1911)；《组曲》(1916)；《奏鸣曲》(1926)；《户外》(1926)；《小宇宙》1–6 (1926–30)
合唱：《世俗康塔塔》(1930)
无伴奏合唱曲　**歌曲**
民歌改编曲

人和北非的阿拉伯人学习。所有这些音乐的不同调式和节奏风格使得像《第二弦乐四重奏》(1917)这样的作品拥有了丰富的音乐材料。作品中几乎所有内容都像是出自一堂民歌课的情况，在音乐史上这也是第一次。当然，巴托克也曾像他同代的伟大的作曲家学习：从德彪西那里学到了古典和新创造的曲式，从斯特拉文斯基那里学到了节奏的力量和华丽的中间谐谑曲，而且也许从勋伯格那里学到了第一乐章飘忽不定的和声。这部作品出现在一个由舞台作品构成的循环中：一部歌剧（《蓝胡子城堡》）、一部芭蕾舞剧（《木刻王子》）和一部哑剧（《神奇的官员》）。这些作品都显示出同样的利用民间音乐和巴黎、维也纳在创作手法上最新发展的意识，并且常常表现出这位性格非常内向的作曲家的自我意识。那部献给他年轻妻子的歌剧几乎是一个极其明显的警示：在剧中，蓝胡子公爵年轻的妻子朱迪斯(Judith)要求了解他内心所有的秘密并因此受到惊吓而失去了和他在一起的所有快乐。列成一排的七扇门巧妙地象征了蓝胡子公爵的秘密，音乐实际上是一组描写蓝胡子公爵带着血迹的宝石、好几位前妻和其他秘密的生动的“音诗”，所配对白是受到民歌启发的匈牙利歌剧风格的。

《木刻王子》和《神奇的官员》也涉及到男人和女人的关系的主题，并且都揭示出自然的性爱激情与做作的调情或变态心理的不同。在《神奇的官员》中，在国外的神秘莫测的中国人受一个被逼为娼的女孩儿的引诱来到西方某个大城市里的一间小阁楼上。由于剧情以自然形成的观念和社会所接受的观念的对立为创作动机，音乐在大量喧哗、野性和华丽的氛围中运用了五声音阶和其他一些调式思想。虽然它受到《春之祭》和施特劳斯的交响诗的影响，但又具有鲜明的个性。这部华丽的作品充满了作曲家将花费一生寻找的直觉发现。

对于巴托克来说，第一次世界大战后的时间基本上是“盘点”的时间。在战争前到民间采风的旅程带给他巨大的快乐。而现在他可以为所欲为了：他的写生本和录音带里有了足够的资料，包括农民不再那么喜欢的歌曲。他致力于整理自己和其他采风



巴托克在用一架爱迪生发明的留声机整理民歌资料。约1910年摄。

者收集到的资料，并且开始着手分析各个文化中的民间歌曲的各种风格、文化间的相互影响及一个曲调是以怎样的方式从一个村庄传到另一个村庄的。通过这项工作，他得到对音乐变化的可能性的大量认识。这也成为他最喜欢使用的创作技巧之一。他在二十和三十年代创作的音乐更是始终如一地以不断变化的一个或几个更小的动机为基础。

一个恰当的例子是巴托克创作的《为弦乐器、打击乐器和钢片琴写的音乐》(1936)，一部为拥有弦乐和打击乐的两支室内乐队创作的四乐章作品。其中一支乐队内有钢琴和钢片琴；另一支有木琴和竖琴。这种组合可以为他提供典型的富于变化并准确的声音。尽管自己的专业是钢琴，巴托克也是一位对弦乐器颇有研究并常常向创作弦乐作品发起挑战的作曲家，并在自己的四重奏和器乐作品中引入多种多样的新效果。他还对打击乐情有独钟。在这部作品中，曲式和它的变奏的亲密关系都很独特。例如，卡农式的第一乐章的中心乐思在舞曲般终曲的高潮部分重现，从四把独奏中提琴到全部加倍的弦乐器；从由不和谐的半音阶表现的黑夜到大量的自然音阶带来的明亮(见谱例X.3)。同样的主题也不易察觉地出现在其他两个乐章中，一个奏鸣曲式的快板和慢板，因此整部作品通过相似的音乐材料形成一个紧凑的慢－快－慢的结构。

这种通过快节奏的舞曲改变速度缓慢的音乐的曲式也可以在《第三弦乐四重奏》中看到。但就像贝尔格和韦伯恩一样，更典型的巴托克音乐中使用更多的是回文结构(见第414页和416页)。如《第四弦乐四重奏》(1928)的结构是快板－谐谑曲－慢乐章－谐谑曲－快板。开始和结束的乐章使用了共同的主题而靠风格和特别的声响——第一个谐谑曲中的声音被减弱而第二个全部使用拨弦——来突出两个谐谑曲。在其他几部作品中也存在着类似的编排。在乐器四重奏中，小调音阶以主题性细节反映出大调音阶，动机并因此似乎自然地回转。人们在此可以觉察到战争期间很少有作曲家涉

例X.3

Andante tranquillo

(中提琴、用弱音器)

pp

(Moderate)

弦乐和钢琴

f molto espress.

足的新古典主义的影响。当然巴托克是J·S·巴赫的坚定的崇拜者，但是他处理基本音乐材料的成熟方法一定也得益于他对民歌进行的大量分析工作。这种工作使他成熟的作品得以具有严密理性的特点。

除了进行民族音乐学研究外，巴托克还用大部分的工作时间进行钢琴教学，最早是在他的母校布达佩斯音乐学院。这也是他创作了那么多教学音乐的原因。其中包括最重要的《小宇宙》(1926–1939）六册，既含有最基础的练习曲又有为演奏家所作的大型音乐会作品。巴托克的其他钢琴作品也迎合了大型音乐会的需要，其大部分是为自己在二十年代到三十年代之间的国际性独奏和协奏音乐会所作。同斯特拉文斯基一

欣赏提示X.D

巴托克：乐队协奏曲（1943），第一乐章

3支长笛／短笛，3支双簧管／英国号，3支降B大调单簧管／低音单簧管，
3支巴松，4把圆号，3把C大调小号，2把高音长号，1把低音长号和1把大号
1架定音鼓，1个钹和1架竖琴
第一小提琴，第二小提琴，中提琴，大提琴和低音提琴

整个乐章是带有一个慢引子的奏鸣曲式

引子（1–75小节）

大提琴和低音提琴在一个八度上演奏一个全部由四度音程和大二度音程组成的五声拱形进行（谱例i）。它被展开，再展开，但仍然受到和音程一样的限制。然后独奏长笛在一段由柔和的小号衬托的弦乐展开的五声音乐之后奏出一个简短的旋律。长笛和小号展开的思想形成了一个强有力的弦乐性主题。在此之下，低音弦乐奏出的伴奏音型逐渐加速，使快板的第一主题得以展开。

呈示部（76–230小节）　快板的主部引入三个主题。第一主题由一个加速发展的伴奏音型开始：先是所有小提琴的齐奏，然后从F小调的调式开始（见谱例ii）。典型地，第二素材是由第一素材转位而来。第二主题（95小节）有更长期的价值，以c小调调式为基础，由全部弦乐演奏。最后，一个长号（134小节）宣告一个与第一主题相连的升C主题的出现（见谱例iii）。一个双簧管以略慢的速度（安静地）奏出B大调的第二主题（见谱例iv，154小节）。另一器乐组——单簧管、长笛、低音弦乐继续演奏

主题。

展开部（231—385小节）　对第一主题的充满活力的发展，尤其是对它开始时的音阶片段：第272小节回到了副部主题的速度（安静地），但在这里是指为一段其他木管演奏的、由第一主题的转位变化而来的单簧管旋律。第313小节是第一主题快速地再次进入，但被独奏长号奏出的第三主题打断。随后由小号和长号以卡农来演奏，第一主题再次迸发出来，四个圆号奏出转位的第三主题。小号和长号加入为卡农的进一步深入发展，并再次被独奏长号打断。

再现部（386—487小节）　第一主题只是简短地出现了一下；很快（401小节）我们到了A大调的第二主题，只是由独奏单簧管以原来的“安静地”速度奏出，其他木管继续演奏主题。在整段结束前，第一主题逐渐入侵进来并使自己的快板速度加快。

尾声（488—521小节）　第一主题（谱例ii）在活泼的全奏中再次出现，第三主题则由F大调的低音部奏出。

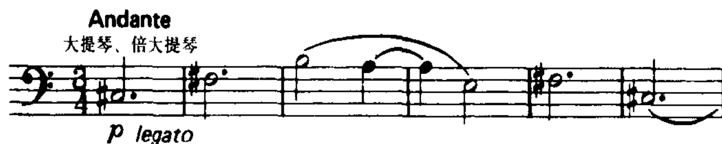
第二乐章（小快板谐谑曲）：副标题为“配对游戏”，代表着成对的乐器。

第三乐章（不过分的行板）：一段悲歌，使用第一乐章的材料，共三个片段，以“基本动机的模糊纹理”（巴托克语）为框架。

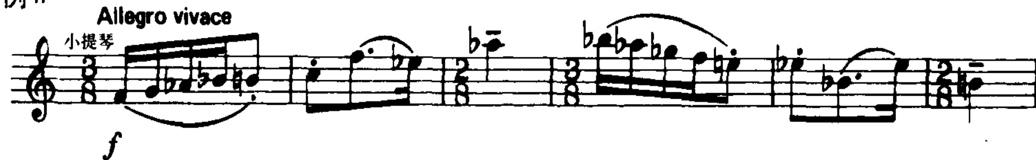
第四乐章（小快板）：一个回旋曲式的“插入性间奏曲”

第五乐章（急板）：奏鸣曲式
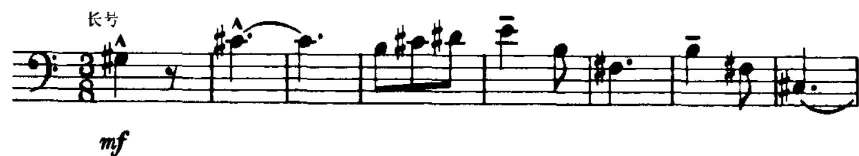
例 i
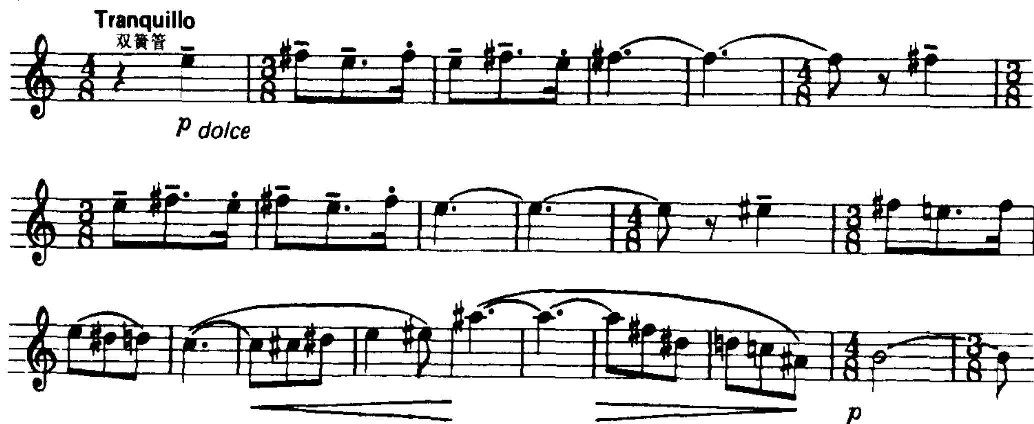


例 ii



例 iii



例 iv



样——特别是在《婚礼》中——巴托克是率先在作品中使用敲击性钢琴演奏的伟大先锋之一。他的音乐显示出一种凝练的精确而非流畅的歌唱性风格：毕竟在《为弦乐器、打击乐器和钢片琴写的音乐》中，钢琴也被算作一种打击乐器。对钢琴的这种理解在极具特色的《粗野的快板》(1911) 中得到了全面的发展，并成为保持后来的钢琴独奏曲、协奏曲和《两架钢琴和打击乐奏鸣曲》(1937) 的强烈张力的关键因素。

我们清楚地看到巴托克的大部分音乐是器乐性作品。的确，在《蓝胡子城堡》之后，他只写了少数重要的声乐作品，通过无歌词的体裁来练习自己条理性的创作技巧。毫无疑问，这部分地取决于实际因素。至少是在二十年代早期，巴托克是一位世界著名的作曲家，作品在欧洲和美国演出。他肯定已经知道他的母语（结构十分复杂）将阻碍听众欣赏自己的声乐作品。但是，他的这种偏爱似乎也反映出巴托克个性中的深层需求：他的内向、他的讽刺、他对严格的创造性规则的偏爱和他希望通过充满活力的方式与内心的沉思相平衡的愿望，不管是在《为弦乐器、打击乐器和钢片琴写的音乐》中交替模式的曲式，还是《第四弦乐四重奏》中循环的曲式。他还发现器乐曲式更加适合他对结构的构想。而且他仅用少量的传统调性就保持了和声的中心。这一点与另一位以器乐作品为主的作曲家斯特拉文斯基在三十年代的创作思想有着相似之处。

同斯特拉文斯基和勋伯格一样，巴托克也因纳粹离开欧洲来到美国，尽管他和第二任妻子迪塔·帕斯托莉（他与第一任妻子离婚并于1923年与他年轻的学生结婚）一直等到1940年10月才离开。在美国期间，他被白血病和拮据的经济状况所困扰。哥伦比亚大学请他研究寄存在他们学院的南斯拉夫民间音乐而提供的基金在一定程度上缓解了他的经济困难。尽管有那么多的困难，他在美国期间的作品却展示出大量丰富的内涵和新的简洁的和声与结构。

只要我们粗略地看一下巴托克的音乐即可发现它逐渐变得内省并较多使用半音音阶，特别是在创作第三和第四弦乐四重奏时期达到了极致。此后的作品则更多地具有自然音阶和松散的结构。《第二钢琴协奏曲》标志着这一转变。在美国创作的另一首钢琴协奏曲，特别是狂暴的《乐队协奏曲》(1943) 继续沿着这条道路发展着。这部具有华丽的交响曲风格的作品是五个乐章对称结构的范例（见“欣赏提示”X.D)。巴托克于1945年在纽约去世。

欣德米特

保罗·欣德米特（Paul Hindemith）生于1895年，是另一位像巴托克一样把勋伯格的无调性音乐（见409页）看作是挑战调性音乐的作曲家。尽管巴托克在民间音乐中找到了创作方向，但作为德国作曲家的欣德米特更接近中央传统并首先尝试从这一传统中寻找创作方向。在此时期，没有其他人像他一样成为古典的新古典主义作曲家。在经历了尝试各种风格包括勋伯格风格的阶段后，他于1924年开始创作具有巴赫式的对位、巴洛克曲式和同样重要的机械性节奏的音乐。二十世纪作曲家模仿十八世纪音乐时常用这样的节奏，也叫“动力节奏”(motor rhythm)，它推动了没有任何明显和声进程的音乐的发展。这种节奏也是欣德米特快乐章的一大特点。

欣德米特也是一位极为多产的作曲家，创作发展的每一时期都有大量的代表作。然而，他的巴赫—斯特拉文斯基新古典主义风格的作品全部集中在7首名为《室内乐系列》中。其中大多数是为各种乐器创作的协奏曲，在1922年到1927年间全部完成。它们具有与《勃兰登堡协奏曲》相关的强烈的对位活力和高昂的热情。像巴赫一样，欣

保罗·欣德米特 作品

1895 年生于法兰克福附近的汉瑙（Hanau）；1963 年于法兰克福去世

歌剧：《卡地亚克》（1926），《画家马蒂斯》（1938），《世界的和谐》（1957）
芭蕾舞剧：《埃罗底阿德》（1944），《四种气质》（1946）
管弦乐：《韦伯主题交响变奏曲》（1943）；改编自歌剧的交响曲；为不同乐器所作的协奏曲
室内乐：室内乐系列 1–7，为不同乐器所作的协奏曲（1922–1927）；6 首弦乐四重奏；为管弦乐队的每件乐器与钢琴所作的奏鸣曲（1936–1955）
钢琴曲：3 首奏鸣曲（1936）；《音的游戏》（1942）
管风琴曲：3 首奏鸣曲（1937，1940）
声乐与乐队：《年青佣人》（1922）；《玛丽的一生》（1923）
合唱：歌曲

德米特钟爱舞曲，包括美国爵士乐的新节奏。但是，巴赫的管弦乐队以弦乐为主，欣德米特则延续了当代如斯特拉文斯基的那种风格，把创作中心转移到木管乐和打击乐上，使自己的音乐给人以强有力的、沉重的现代感。

欣德米特，一位专业的中提琴家，认为他的音乐应该不仅仅是为国际性音乐节或明星般的演奏家而创作。自从贝多芬最后的作品问世之后，作曲家的创作兴趣与普通大众的音乐需求之间形成了显著的差距：勋伯格的无调性作品产生的效果之一，就是使这种差距呈现在公众面前。欣德米特建议作曲家在创作时应该想着非专业和业余音乐爱好者。而且他提出"实用音乐"的概念——音乐应具有明确的用途（电影音乐、广播音乐），或为儿童或为业余爱好者创作。尤其在二十年代晚期和三十年代早期，他创作了大量这样的作品。但他的创作活动因纳粹政府的到来而中断了。在1938年他离开了柏林。在那儿，他曾任音乐学院的作曲教授。自1940年至1953年，他移居美国并任耶鲁大学教授。

欣德米特在一部最重要的舞台作品《画家玛蒂斯》（1938）中探讨了一位创造性的艺术家，在一个没有什么道德规范和充满竞争的国家里所面临的问题。主要角色是十六世纪的画家玛蒂斯·格吕内瓦尔德（Mathias Grunewald）。他决定弃画从政，代表德国农民参政。但后来他发现人们最需要的是自己的艺术创造力，而这种创造力才是自己对社会的最大贡献。整部歌剧显然是一部个人记录片，它标志着一个音乐结构更加稳定的创作期的开始。欣德米特音乐的和声变得更加流畅和具有调性感和较少苦涩感、尖锐感。而他对巴罗克曲式的讽刺性运用也促使他的创作风格变得成熟柔美。

尽管在移民美国后，为了适应新环境欣德米特对脚本的选择有了一定的变化，但他的创作风格几乎没什么改变。他最重要的一部美国作品是为第二次世界大战中的死难者写的《安魂曲》；以沃尔特·惠特曼纪念林肯总统之死写的挽诗为歌词创作的歌曲《当丁香花最后在庭院开放时》。美国人也约请他写了几部大型器乐作品。

他的其他作品均具有教育功能和实用目的。1936年的长笛奏鸣曲成为他为常规型乐队的每件乐器创作一系列奏鸣曲的开端，甚至没有忽略那些罕见的乐器如英国号和大号。同时，为钢琴所作的《音的游戏》（1942）提供了一套"对位、调性编排和钢琴

演奏的研究"。这部作品延续了巴赫的《勃兰登堡变奏曲》和《48首前奏曲与赋格》的形式，但探讨了欣德米特自己对调性的扩展性阐释。像勋伯格一样，欣德米特相信在演奏中节拍应该为自然音阶的12个音服务，但根据声音的自然现象，他也持有这样的观点：音程中存在一个"等级系统(hierarchy)"，从最和谐的五度到三全音（或增四度音程）。对这一"等级系统"的意识主导着他自三十年代中期之后的创作。

尽管于1946年成为美国公民，欣德米特还是于1953年回到欧洲并定居在瑞士，1963年在德国去世。他晚年的主要作品是第二部涉及文艺复兴时期的理想主义主题的歌剧《世界的和谐》(1957)，根据约翰斯·开普勒的生平和信仰而写。在这部作品中，"调性编排的研究"具有一种神秘的激情。欣德米特则似乎希望通过剧中主人公表达的对自然的和谐的理解，能够揭开宇宙的奥秘。

魏尔

巴托克和欣德米特都把自己的音乐看成是社会的产物。巴托克的关注导致了成功的民族风格的出现；欣德米特则使音乐适应现代大众传媒或为人们提供一些可以演奏或欣赏的东西。而要想寻找一个更彻底地解决艺术交流问题的方法，我们就得转向库特·魏尔（Kurt Weill,1900—1950)。他的音乐背景与欣德米特相似。两人都为勋伯格在序列主义前的无调性作品的丰富表现力和当时德国剧院中相应的趋势所吸引。两人皆受到新古典主义理想的强烈影响。欣德米特得益于马克斯·里格(Max Reger,1873—1916）和斯特拉文斯基。魏尔则受他的老师弗鲁齐奥·布索尼的影响。他自1920年至1923年在柏林跟随他学习。

欣德米特和魏尔在个人和音乐方面的亲密关系，促成他们在1929年联手创作了德国戏剧作家贝托尔特·布莱希特（Bretolt Brecht,1898—1956）写作脚本的《林德伯格的飞行》。然而，欣德米特似乎更乐于进行纯音乐的创作，而魏尔则更适合写戏剧性作品。他还意识到，布莱希特不仅具有和自己相似的政治观点，而且拥有同样的美学概念。他们合作的另一部歌剧《马哈哥尼城的兴衰》(1929)，通过夸张的意象表现了现实世界中金钱、权力、等级和性所起的巨大作用。作品以虚构的美国为背景，部分地追求当时美国流行歌曲的风格。其中用一个由粗俗的风格表现的巧妙的讽刺情节来批评社会的堕落。同时，魏尔的调性和声，搀杂着不谐和音，是充满整部作品的堕落和腐败的象征主题。

库特·魏尔 作品

1900年生于德绍（Dessau）；1950年卒于纽约

歌剧、音乐剧：《马哈哥尼》(1927)，《三分钱歌剧》(1928)，《马哈哥尼城的兴衰》(1929)，《幸福的结局》(1929)，《纽约荷兰人的节日》(1938)，《阴暗中的女人》(1941)，《街景》(1947)

芭蕾舞剧：《七大罪》(1933)

管弦乐曲：《第一交响曲》(1921)，《第二交响曲》(1933)

合唱：《林德伯格的飞行》(1929)；康塔塔，合唱歌曲

室内乐：《弦乐四重奏》，Op.8(1923)

电影和广播音乐：歌曲

这种风格在魏尔和布莱希特合作的作品中达到了极致，但在他的早期作品中已有这样的趋势而且不仅仅存在于戏剧作品中，如第二交响曲。总之，魏尔与布莱希特的合作比较简短。他们的合作开始于《马哈哥尼》和《三分钱歌剧》(1928)。后者的成功使魏尔放弃了偶尔去做的评论工作并得以靠作曲谋生。这样的生活在五年后结束。那时他创作了《七大罪》，一部带有歌曲的芭蕾舞剧。1933年6月，在魏尔离开德国三个月后，该剧于巴黎首演。

1935年9月，魏尔移居美国，在纽约度过余生并成为百老汇作曲家。在表面上，这似乎是一位创作过狡猾而讽刺的《马哈哥尼》的作曲家得到的难以理解的命运，但魏尔只是向人们展示了一位艺术家的创作是怎样向他所生存的社会妥协的极端例子。作为一位生活在摇摇欲坠的魏玛共和国政权统治下和纳粹政权的威胁下的德国犹太人，魏尔感到不得不努力应付那个社会对他的种种苛求。而作为一名生活在一个实施着罗斯福的“新政策”、较为繁荣的社会里的美国人，他可以更加放松，甚至毫不惭愧地享乐。此外，美国不像德国城市那样具有丰富的歌剧传统。如果魏尔想接近大批的观众(他也的确做到了)，音乐剧为他提供了最好的机会。因此他为百老汇创作了一系列作品，包括《纽约荷兰人的节日》、《阴暗中的女人》和《摸一下维纳斯》。他曾使用过的既爱又恨的风格，如《三分钱歌剧》中的小刀马克“Mack the Knife”一段，现在已成为他的总体风格了。而像“九月之歌”这样的作品取得的成功，不仅意味着他音乐技巧的成熟，也体现出了他的艺术良知。

一些同时代作曲家

巴托克、欣德米特和魏尔均受到斯特拉文斯基的深刻影响。然而二十世纪也有少数作曲家避免受以上音乐家的影响而发展了多种另外的风格。

奥尔夫

一个非常独特的例子是德国的卡尔·奥尔夫（1895—1981)。他的一生差不多都是在慕尼黑度过的，不仅从事作曲创作还进行音乐教育工作。他率先通过使用简单的打击乐器使学校里没学过作曲理论或技法的孩子们能够做音乐。他的作品显示出一种与斯特拉文斯基的《婚礼》中欢乐的合唱曲粗略的相似性。另一部根据中世纪早期诗篇编写的戏剧性康塔塔《博伊伦之歌》中以固定音型为基础的沉重节奏是对这种风格的逻辑性总结。

普朗克

自然地，斯特拉文斯基在巴黎比在慕尼黑更受欢迎。在他同时代的作曲家中，没有其他人能像弗朗西斯·普朗克（Francis Poulenc，1899-1963）那样忠实、彻底地追随他了。普朗克早期的作品，如为两支单簧管作的奏鸣曲，完全具有斯特拉文斯基式的风格，甚至与其一样成熟。大型作品如《加尔默罗会修女》(1956)，一部记叙加尔默罗会女修道院中的修女受到的迫害和快要死去的令人同情的故事的歌剧。然而，普朗克的曲风比斯特拉文斯基更为温和甜美。他的和声更加自然，音乐线条更加柔和。

六人团，萨蒂

普朗克和他同时代的另五位作曲家并称为“六人团”(Les Six)：另五位是阿尔蒂尔·奥涅格（Authur Honegger，1892—1955)，达律斯·米约（Darius Milhaud，1892—1974)，乔治·奥里克（Georges Auric，1899—1983)，热尔梅娜·塔耶弗尔(Germaine Tailleferre，1892—1983）和路易·迪雷（Louis Durey，1888—1979)。其

中，奥涅格是战争年代最杰出的交响乐作曲家之一，而米约则是本世纪最多产的作曲家之一。在某种意义上说，创作过离奇幽默、独具魅力音乐的法国作曲家埃里克·萨蒂（Erik Satie，1866—1925）是他们的榜样。

法利亚

在巴黎的作曲家对音乐创作的影响，先是德彪西，后是斯特拉文斯基，这似乎是二十世纪前40年的作曲家无法避开的。显然，巴黎使一位二十世纪杰出的西班牙作曲家曼努埃尔·德·法利亚（Manuel de Falla，1876—1946）大开眼界。在1907年去巴黎之前，他没有多少作品问世：他创作了满腔热血的具有浓郁西班牙风格的歌剧《人生朝露》，但没有机会演出。巴黎给他带来了自由，帮助并激励他不断地创作了具有鲜明的西班牙主题和风格的作品，尽管为数不多。像巴托克一样，法利亚相信他的祖国需要一种以丰富民间音乐宝藏为基础的音乐；同时，同巴托克一样，他找到了一项使用德彪西和斯特拉文斯基的方法创作这些音乐的工作。

法利亚在第一次世界大战爆发前夕回到西班牙，并创作了第二部歌剧《魔法师之恋》。该剧充满原始的西班牙南部音乐风格。然后创作了芭蕾舞剧《三角帽》。这是另一部与佳吉列夫合作的作品，并使他声名远扬。剧中大量的舞曲使这部作品比歌剧更能传达出激动人心、充满活力、风格华美的西班牙音乐的神韵。他巧妙地把德彪西与斯特拉文斯基的配器结合起来。但是，这似乎是这种创作风格的结束。在格拉纳达定居后，法利亚开始摆脱早期作品的华丽风格，而转向更加简洁和严整的和声风格。作为一位创作速度较慢的作曲家，他花了20年时间创作一部巨大的康塔塔《阿特兰蒂达》（Atlantida）。该曲描绘了西班牙的神秘历史，直到他于1946年在阿根廷去世还未完成。他在1939年西班牙内战结束时到阿根廷避难。

美国："超现代派"

大量伟大的欧洲作曲家被纳粹和战争驱赶到美国以寻找更好的生活环境——勋伯格、斯特拉文斯基、巴托克、欣德米特、魏尔和法利亚等。他们的到来对新世界的音乐发展起了巨大的推动作用：勋伯格和欣德米特都进行教学工作，而且像早期人们听到德沃夏克的大名一样，仅仅他们的名字就足以振作美国作曲家的士气。然而，美国音乐实际上已经够强壮了：十年前就出现了第一个美国本土的天才——查尔斯·艾夫斯（Charles Ives，1874—1954）。

艾夫斯

具有与同时代的勋伯格类似的创作特征，查尔斯·艾夫斯的创作也较多地受到家庭教育的影响。他的父亲，乔治·艾夫斯(George Ives) 曾在内战中当过军乐团指挥，生活在一个康涅狄格州的丹伯里小镇上，他是一位具有非凡的开放意识的音乐家。他鼓励儿子用不同于给他伴奏的调唱歌，不要墨守成规。这种对实验的渴望激励了年轻的艾夫斯在二十岁左右就为一组诗篇创作了配乐。其中部分曲子同时出现了几个调或有些不谐和。然而，艾夫斯也受益于在耶鲁大学的正规音乐教育。在那里，他师从霍雷肖·帕克（Horatio Parker，1863—1919）一位有天赋但不够大胆创新的新英格兰作曲家。这两种影响共存的结果是他创作风格上的分裂。从1894年到1898年在耶鲁的日子里，他继续进行实验性创作，但他也创作并研究那些更保守类型的作品，如他的

查尔斯·艾夫斯 作品
1874年生于丹伯里，康涅狄格州；1954年卒于纽约

管弦乐曲： 交响曲—No.1（1898），No.2（1902），No.3（1904），No.4（1916）；《第一管弦乐套曲〈新英格兰三处〉》（1914）；《第二管弦乐套曲》（1915）；《未作回答的问题》（1906）；《中央公园的夏夜》（1906）；《爱默生序曲》（1907）；《华盛顿诞辰》（1909）；《罗伯特·布朗宁序曲》（1912）；《纪念日》（1912）；《7月4日》（1913）
合唱：《诗篇第67篇》（1894？）；《天国》（1899）
室内乐：《塔与山》（1902）；弦乐四重奏—No.1（1896），No.2（1913）；小提琴奏鸣曲—No.1（1908），No.2（1910），No.3（1914），No.4（1916）
钢琴曲： 奏鸣曲—No.1（1909），No.2，《康科德奏鸣曲》（1915）；《练习曲》（1908）
管风琴曲：《"亚美利加"主题变奏曲》（1891？）
歌曲：《杂技团乐队》（1894？）；《威廉·布思将军进入天国》（1914）；其他约180首歌曲

第一部交响曲（1898）。这绝不是不幸运。正规的学院式学习使他得到提高和发展了实验作曲的技巧，而这种正统的学术背景——特别是在后来的交响曲、四重奏和奏鸣曲的创作中——为他提供了更加非凡的起点。

在离开耶鲁时，艾夫斯开始涉足保险业。大部分作曲家在这个阶段会去欧洲进修，但艾夫斯觉得没有那样的必要。同时他也许觉得从事作曲家可能做的两种职业中的任何一个都会太受限制：当教师或当一名教堂乐手。从事保险业为他提供了可以在业余时间作曲的谋生手段。他还坚信保险业是一种男人保护自己和家庭的未来的社会美德。当然，同他的商业伙伴朱利安·迈里克（Julian Myrick）一起，他的生意兴旺发达，而他的音乐也悄然地发展起来。他的大部分作品是在1918年患心脏病之前的20年间创作的。但这些作品除常常得到艾夫斯邀请来演奏它们的一小部分音乐家之外，却鲜为人知。

然而，艾夫斯的成就是巨大的。他创作了大约150首歌曲，涵盖各种风格，从柔和的赞美诗般的作品（《在河上》）到强有力的哲理性沉思录（《巴拉赛尔苏斯》），从德国歌谣的模仿习作到一个从艾夫斯的童年消失的美国人的华丽的照片（《杂技团乐队》）。为了配合歌词，他能够并且愿意使用任何可能合适的音乐素材，而他多变的创作技巧反映出他对各种风格诗歌的高度鉴赏力。更为怀旧伤感的歌曲引用了大量的赞美诗、室内歌曲（Parlor Songs）、进行曲和舞曲，而智力方面更艰巨的努力自然应与难于控制的不和谐和弦和复杂的节奏相配。这有时会使人联想到勋伯格，尽管艾夫斯在创作高峰期根本不屑于了解欧洲作曲界发生的事情。

由于不想构筑一个专业作品体系，他能够自由地把一部作品创作出几个版本，而且常常出于不同的基点。这种做法在一定程度上来源于他对音乐实质的深刻理解，用他自己的话来说，重要的是音乐的"本质"而非"形式"。他甚至对表达音乐的物理手段感到不耐烦："为什么音乐不能像它进入人类心灵那样自然地产生？"他写到，"无需爬过由声音、胸腔、羊肠线、金属弦、木头和铜片儿组成的藩篱……人类只有十个手指难道是作曲家的错吗？"因此，对于他来说，音乐存在着一种超越乐谱的理想状

态（在此又与勋伯格有一定的关系）：所以他连续不断地修改谱子，并根据不同的环境做出相应的调整。

一部重要的、典型地结合了个人想像与民族命运的作品是《新英格兰三处》的音乐。第一部是缓慢的进行曲，是对纪念内战中黑人士兵纪念碑的印象的回顾。然后是“普特南露营地”，展现了一个参加7月4日野餐的男孩儿，听着欢快的铜管乐队奏出的进行曲，然后独自离开露营地，在幻觉中看到了独立战争时期士兵的幽灵。（见“欣赏提示”X.E）。终曲是一首交响诗。在终曲中，艾夫斯回忆了他和夫人沿着河边散步的情景。整个音乐围绕着缓缓前行的旋律潺潺地奏出。

欣赏提示X.E

艾夫斯：《新英格兰三处》（1914，1929修改），No.2“普特南露营地”

1支长笛／短笛，1支双簧管／英国号，1支单簧管，1个巴松，2把或更多圆号，2把或更多小号，2把长号，1把大号

钢琴，定音鼓，鼓，钹，第一小提琴，第二小提琴，中提琴，大提琴，低音提琴
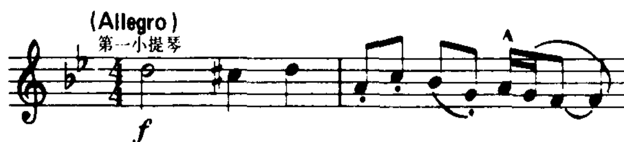
最早的乐谱是为一个更大的乐队所作，詹姆斯·B·欣克莱尔在1976年版本中对其进行了整理。

小节
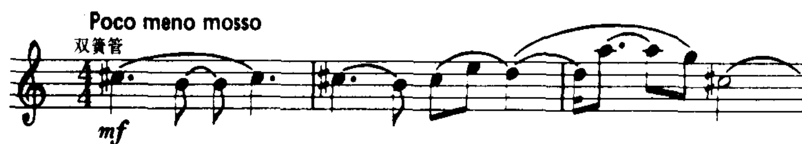
1—63	艾夫斯在演奏提示中告诉人们，这部作品是依据对一次于7月4日在康涅狄格州的雷登中心附近举行的野餐会的感想创作的。这里是伊斯雷尔·普特南将军的士兵于1778—1779年冬营的地方。快速嘹亮的乐队部分引出由弦乐和圆号奏出的舞曲的曲调（见谱例i）。其他曲调叠加在它的上面，直到五条具有独立律动的音乐线条被同时奏出（第27小节）。逐渐地，音乐开始趋于简单，器乐组逐渐退出，只剩下奏着低音E的低音提琴；一个男孩离开了野餐会的营地。
64—88	他看到一个高个妇女，她使他想起了自由女神（第64小节：弦乐和钢琴持续地奏出9音和弦），她正在告诫一些士兵不要放弃奋斗目标（见谱例ii），但他们却在节日的歌曲中列队离开了营地。《英国近卫兵》歌曲（The British Grenadiers，见谱例iii）。
89—114	铜管乐发出的激昂的召唤（见谱例iv）宣布着普特南将军的到来。士兵们回转过去。多种进行曲生动地镶嵌在一起，包括著名的《英国近卫兵》。
114—63	男孩突然从梦中醒来：进行曲调在整个乐队很强的演奏中间停顿，被弦乐奏出的早期出现过的舞曲曲调代替。大量的不同曲调再次叠加在这个曲调上，直到第126小节再现第27小节的复杂风格。但《英国近卫兵》歌曲也加入到这段混合的音乐中（第133小节）。由铜管和鼓奏出的音乐一下打破了整个含混的状态，但马上又恢复了原状。最后，从第157小节开始，节奏变得稳定并产生出由密集的和弦以平均八度、十六度同时进行的流动的音乐，并夹杂着三连音八度。整个乐章以一个响亮的充斥在整个乐队的八音和弦结束。在《新英格兰三处》的整体结构中，“普特南露营地”是在两个慢速乐章之间的一段谐谑曲。第一乐章是

"波士顿公共绿地的圣·格登纪念碑（肖将军和他的黑人联队）"，对革命战争中的英雄进行了深切的怀念；终曲是一段自传性音乐"斯托克布里奇的霍斯托尼克河"，艾夫斯在该曲中回忆了他和妻子在河边散步的情景。

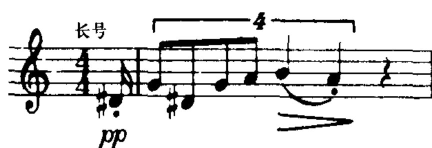
例 i
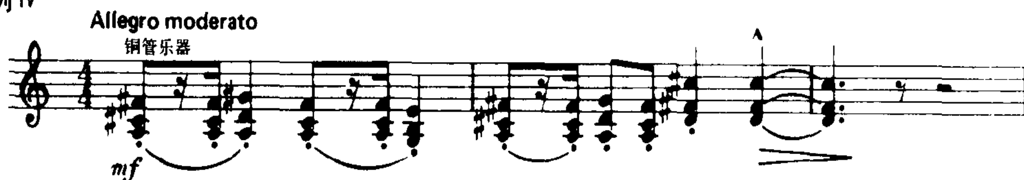


例 ii



例 iii



例 iv



艾夫斯的许多其他管弦乐作品，尤其是为小乐团所作的，是对时间和地点类似的回忆：《中央公园的夏夜》，代表黑暗的无调性弦乐在曲中平静地萦绕，而其他乐器带入喧哗的声音；或者是《所有的路》，一部根据棒球比赛写的音乐滑稽剧。然而，他也创作过不以图画性素材为主体的交响曲。最早的两部，按照艾夫斯的标准，是柔和并具有学院派风格的，而第三部就比较有个性了。

第四交响曲是艾夫斯最伟大和最严格的作品之一，也是最全面的作品之一。第三乐章是精心创作的赋格，原为一首弦乐四重奏所写。在此处是其他更为辉煌和激动的乐章间的休息。第二乐章代表了艾夫斯最重要的精神思想的最复杂的融合。《新英格兰三处》中的"普特南露营地"和《假日交响曲》中的"7月4日"是另一些例子，尽管第四交响曲更多地通过密集交织在一起的进行曲、赞美诗和舞曲来表现常常由它们表达的喧闹与欢乐。与"普特南露营地"和"7月4日"中刻画的特殊时刻相反，交响曲的第二乐章描绘了整个世俗社会的全景。如果我们接受艾夫斯通过交响曲对人类存在的意义进行质疑的暗示，第二乐章提出了肯定世俗社会的快乐的答案，而第三乐章以学院派的赋格曲式只肯定了形式上正确的意义。终曲又回到了简洁的序曲式的第一乐章那缓慢、安详、更遥远空旷的风格。 然而，在开始部分通过赞美诗的片段（交响曲需要一个合唱团和大型管弦乐队）提出问题的情况下，终曲部分则用微弱的打击乐的声音和"遥远"的声音表示向具有超凡幻象的更高境界的进发。其他同类型的音乐，尽

管必须是小型的，但也出现在第二交响曲的结尾部分和其他主题为通过苦思冥想或利用引用素材配合大量自然音乐所得到的作品中。

另一部更多凝聚了艾夫斯哲学思想的作品是管弦乐《未作回答的问题》。正如标题所暗示，永恒的真理是不可能通过沉思而知晓的。“问题”由一支独奏小号提出，而舞台后的弦乐奏着极慢的自然和弦，好像漠视任何提出的问题（也许是不觉得有任何回答的必要）。同时一组长笛四重奏的声音徒劳地、莫名其妙地四处扩散（见谱例X.4）。这部作品创作于1906年，先于勋伯格的第一部严格意义上的无调性作品。它只是一个显示了艾夫斯对本世纪音乐主导创作技巧和方向所具有的预测能力的精彩例证。独奏

例X.4

小号不仅没有调性，而且独立于支配整个音乐的节拍，与欢快和谐的弦乐形成尖锐的对立。长笛的音乐也不在任何调上。虽然可以察觉到长笛与小号之间存在着主题性联系——如果把第一长笛和弦与“问题”的最后四个音进行对比的话——但是总体印象是木管总是在回避小号庄严地提出的问题。

艾夫斯的先行者的地位，如前面所提到的，也能求证于其他许多方面。他对引用音乐的清晰可辨的片段的应用——常见于他的大部分大型管弦乐作品、某些室内乐和钢琴作品中——已经可以同六十年代的施托克豪森和贝里奥（Berio，见第471页和476页）相媲美。他还进行了用四分音符为钢琴调音，精确地计算音高、音程和节奏的结构（《音之路》第1和第3，1911和1915年）及以多种方法设计歌曲等艺术实验。他似乎感到他音乐的“本质内容”不应与传统的作曲技巧相妥协。如果一首钢琴奏鸣曲需要一种不可能实现的广度并加入辅助的乐器（如终曲中的长笛），那么它就必须那样。因此，他的副标题为“康科德”(Concord)的第二奏鸣曲具有惊人的广度，并刻画了与马萨诸塞州康科德市相关的四位作家的性格。第一位是拉尔夫·瓦尔多·爱默生（Ralph Waldo Emerson），一位有远见的思想家；然后是纳杉尼尔·霍桑（Nathaniel Hawthorne），使用了在第四交响曲的第三乐章中再次出现的多种素材；奥尔科特一家

(Alcotts) 组成了充满家庭祥和感的慢乐章；最后是亨利·索罗 (Henry Thoreau)，一位普通的人类预言家。

“康科德”奏鸣曲在后来发现的艾夫斯的音乐作品中占有重要地位。在1920年，艾夫斯私人出版了这部作品。在1922年又出版了114首歌曲。他这样做的目的是把自己的音乐送给任何感兴趣的人并不索取任何报酬。他也不常公开演出自己的作品。因此，直到1940年艾夫斯才被认为是第一位伟大的美国作曲家，一位通过精心锤炼的、风格和材料创作独具美国特色的作曲家。但从那以后，他已很长时间没有作曲了：尽管他继续构思一部比其他任何现有作品更为广博的《宇宙交响曲》，越来越差的健康状况迫使他于1926年放弃了作曲，并在1930年退出了保险业。

考埃尔

艾夫斯是纯正的美国作曲家的典范：不为欧洲的标准所桎梏，甘愿走自己的路，不以不谐和的思想为耻。亨利·考埃尔 (Henry Cowell, 1897—1965) 的音乐具有与他相似的广度。同艾夫斯一样，考埃尔在童年时就是一个小实验家。在加利福尼亚老家，他在14岁生日前夕就举行了首次钢琴独奏音乐会，在那时他已经设计了一种新的演奏技巧“音簇”(cluster)——用手掌或整个前臂在低音区奏出一串比邻的音符。稍后，他引入了直接在钢琴的弦上演奏的创意。他为打击乐与其他乐器不常见的组合形式创作了很多作品。他发展了创作无调性旋律的技巧并在相同的数学基础上为音乐提供了节奏框架。所有这些方法和其他的想法均在其具有影响力的著述《新音乐资源》(1930)中得到讨论。

考埃尔的晚期作品中探索性成分有所减少，不过仍然喜欢使用地理名词。他写的《马赛克弦乐四重奏》(Mosaic Quartet for strings, 1935) 可能是“机遇”音乐的最早例证，即作品中含有随机因素，演奏时“随演奏者的意愿安排乐章的顺序，将每个乐章看作是构成马赛克图形的一个部分”。另一首作品《联合四重奏》(United Quartet, 1936)更能代表他后来的想法。在这首作品中，他试图将不同的音乐文化融为一体：体裁的选择象征高雅的欧洲，多种调式的运用和持续低音则代表不同种类的民间音乐。临近暮年，他写了题为《赞美歌和赋格曲调》(Hymn and Fuguing Tunes)的一套18首乐曲，又回到美国传统寻求乐器组合的多样性。

除了创作大量的音乐作品之外，考埃尔还是一个活跃的教师和其他作曲家的积极

亨利·考埃尔　　作品

1897年生于加利福尼亚州门洛帕克，1965年卒于纽约州谢迪

管弦乐曲：21首交响曲；合奏曲 (1925)；《同步》(1930)；《节奏电琴曲》(1931)；《三桅船》(1939)；《赞美歌和赋格曲调》(1943—1963)；《钢琴协奏曲》(1929)；《打击乐协奏曲》(1959)

器乐：弦乐四重奏—No.1，“学究式的”(1916)；No.2，(1934)；No.3，“摩西的”(1935)；No.4，“联合的”(1936)；No.5，(1956)；五件弦乐器合奏曲 (1924)；为四位打击乐家作的《最弱的重复》(1934)；《赞美歌和赋格曲调》；木管乐合奏曲

钢琴曲：《风鸣琴》(1923)；《阿玛林德组曲》(1939)；教学曲

主调合唱曲：歌曲

支持者。他在1927年创办“新音乐出版社”（New Music Edition），以预订的方式出版具有挑战性的新作品，使得艾夫斯（Ives）、卡尔·拉格尔斯（Carl Ruggles，1876—1971）、埃德加·瓦雷兹(Edgard Varèse)等一批美国当代作曲家为公众所知。

瓦雷兹

应该说瓦雷兹(1883—1965)是一位美国作曲家，虽然他出生在法国的勃艮第，32岁之前生活在欧洲，但是他的存世作品的创作日期几乎都是在1915年移居纽约之后。他的早期作品不是遗失就是损毁，其中包括一部歌剧，脚本作者是与施特劳斯合作的剧作家胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）。还有几部大型管弦乐总谱，留下来的只有一首孤零零的歌曲。所以，作曲家瓦雷兹是随着他的第一部美国作品而诞生的，这首作品意味深长地命名为《新的世界》(Ameriques，1921)，总谱编制庞大，“象征着新发现的世界——存在于地面上、天空中和人们头脑里的新天地”。不过，作品中处处流露出对旧世界的记忆：瓦雷兹曾经在柏林和巴黎度过一段时光，他

埃德加·瓦雷兹（Edgard Varese） 作品

1883年出生于巴黎；1965年卒于纽约。

管弦乐：《新的世界》(Ameriques，1921)；《多棱镜》(Hyperprism，1923)；《八蕊枝》(Octandre，1923)；《整体》(1925)；《奥秘》(Arcana，1927)；《电离》(Ionisation，1931)；《沙漠》(Déserts，1954)。
声乐（带管弦乐伴奏）：《赤道》(Ecuatorial，1934)；《夜祷》(Nocturnal，1961)
器乐：长笛独奏曲《密度 21.5》(Density 21.5，1936)
电子音乐：《电子音诗》(Poème electronique，1958)

很熟悉勋伯格的无调性，也受到德彪西和斯特拉文斯基的影响。但作品中的打击乐音响十分新颖，节奏的繁复也是这部混用多种手法的打击乐作品的显著特征。

《新的世界》将瓦雷兹令人瞠目的管弦乐想像力表现得淋漓尽致。乐思并非从一组乐器转到另一组乐器，而是好像天然地存在于某种特定的音响中，一旦乐队的音响发生变化，乐思也必定随之改变。这种变化极有个性，直率而又强横。同斯特拉文斯基在《春之祭》中的做法相似，瓦雷兹的意图是由序列化的块状结构组成一种不连贯的曲式。不同的是，斯特拉文斯基在块状结构之间保留一个间歇，瓦雷兹的音乐则经常用一种类型的音乐粗暴地插入另一种类型的音乐，并从中得到发展的动力。在《新的世界》中有几个最有特点的片断，它们直接使用半成品一般的音响素材，传达了作曲家的意念。所以，瓦雷兹早在此时就已经认真考虑在他的新型音乐中使用新型的乐器，这也就毫不奇怪了。



瓦雷兹的《多棱镜》于1923年3月4日在纽约首演之后，漫画家记录了对作品的印象。

自二十年代以来，瓦雷兹最简洁严整的作品就是《多棱镜》(1923)。乐队编制为长笛、单簧管、7支铜管乐器和7个打击乐演奏者——每个打击乐演奏者用的都是不调音乐器，惟一的例外是音高不确定的警笛。

避免使用弦乐器是瓦雷兹的典型做法：他不相信富有表情的细微层次，偏爱高音木管乐器和铜管乐器带来的强烈感受。这些乐器还被更有效地用在同时出现的事件中，此时，它们发出的声音与其说是“和弦”，还不如说是自然状态的“音响”。打击乐器以复杂而活跃的节奏勾画出作品的轮廓，管乐的声音与之相抗，清晰可闻（例X.5）。高音区干巴巴的不谐和音响很有特点：它和咆哮的低音长号之间的冲突很吸引人，其他声部则以连续不变的音高和磕磕碰碰的节奏运动填充其间。还有一点需要注意，推动

例X.5

Moderato

短笛
降E大调单簧管E♭
低音长号
警笛
拨浪鼓
狮子的吼叫声
雪橇铃
砧骨
鞭
锣
钹
三角铁

力不是由和声的变化提供的，而是得自音响的粗暴碰撞：看起来就像是长号的强音（fortissimo）撞塌了木管的进行所引起的尖锐反响。

瓦雷兹在1928年回到巴黎，一住就是五年。在此期间，他的《多棱镜》以其暴烈的活力脱颖而出。这个阶段他对打击乐的兴趣在《电离》(Ionisation，1931)中集中地表现出来。这也是西方人用打击乐队写作的最早作品之一。同样的典型做法，音乐主要是建立在繁复的节奏复调上，直到最后一段才出现有音高的声音。在巴黎，瓦雷兹还结识了几个研究电子乐器的发明家，将他们发明的两种乐器用在《赤道》(Ecuatorial，1934)中。这首作品是以玛雅的咒语为词，用一个或者几个男低音、铜管、钢琴、管风琴、泰勒明电琴（或玛特诺电琴）——这是新发明的电子乐器——和打击乐器。然而，泰勒明电琴和玛特诺电琴的作用有限，与瓦雷兹期待的技术突破距离甚远：它们只能给乐队增加新的色彩，将能够使用的音域向高音区扩展。1936年，瓦雷兹写了一首长笛独奏曲，《密度 21.5》(Density 21.5，之所以如此命名，是由于为白金长笛而作，白金的质量是21.5)，但是此后十余年间，他几乎没有写什么东西。

是磁带录音机的诞生重新激起了瓦雷兹的创作活力。以前他曾经用唱片进行过一些试验，通过反向放音或改变速度造成音响的变化。磁带录音机使得这样的技术实现

起来非常简单，因为磁带可以剪接和编辑。他用这种手段做成了《沙漠》(Déserts，1954)，在管乐、钢琴和打击乐的总谱上给电子音乐留出三个“窗口”。如果不知道他早年对于电子音乐持有的乐观态度，这次采用混合手法得到的富有表现力的效果就难以理解。他选择这样一个标题的意思是“不仅现实中存在的沙漠、海洋、山岳、雪、外空间、毁弃的城市街道……还有那遥远的内心世界……在那里，人独自生活在一个神秘的、与世隔绝的世界里”。与之相对应，电子音乐的窗口看上去满目凄凉，乐队部分的形式和声响也十分敏感、疏阔。这部作品相当成功，然后瓦雷兹又进一步创作了磁带音乐的经典作品之一，即他的《电子音诗》(Poème electronique，1958)。从那以后，他回归现场表演形式，拟订了一系列关于夜晚的题材，但都没有完成。

美国的主流

尽管每个人各有自己的特点，艾夫斯、考埃尔和瓦雷兹代表了两次世界大战之间美国所谓“超现代派”音乐的潮流。当时还有许多知名人物。比如说，这是纽约的流行歌曲和音乐剧的黄金时代，在一定意义上说，魏尔的创作是美国音乐生活中最有特色的本质，这一点在前面已经述及（见436页）。下一章中，将在更广阔的背景上讨论这方面的作品，包括这个方面最著名的倡导者乔治·格什温的音乐。

科普兰

如果说格什温的作品中还没有将通俗音乐和艺术音乐完美地融合在一起，阿隆·科普兰（Aaron Copland，生于1900年)的音乐则至少可以说跨越了这两者之间的分界。与格什温一样，科普兰也出生在布鲁克林，他的家境甚好，从幼年时就接受了正规的音乐训练。20岁时赴巴黎，师从娜迪娅·布朗热(Nadia Boulanger）学习四年。他是这位著名的法国教师的第一批学生之一，布朗热用她那种清晰、严整的教学法则培养了为数众多的美国作曲家，从沃尔特·辟斯顿(Walter Piston)直到菲利普·格拉斯(Philip Glass)。在他的钢琴协奏曲（1926）中，科普兰借用了爵士乐的切分节奏与和声上的某种特质，其结果与格什温在同一时期以相反的观念所做的努力十分相似。他还将许多美国诗人的诗歌谱成短小的合唱和歌曲。

与此同时，就像考埃尔和瓦雷兹所做的一样，科普兰也积极地支持其他作曲家。1928年到1931年，他和罗杰·塞欣斯(Roger Sessions)一起，在纽约参与了一系列新作品音乐会的演出。他对美国南方邻国的音乐发展也兴趣十足：在墨西哥城夜总会的一次经历，引出他的第一首轻音乐作品《墨西哥沙龙》，它描写了他在那里听到的丰富多彩的舞蹈音乐。

他很快又有一次机会再次用流行音乐素材和严肃的创作手法创造出一个混血儿：这次是美国主题的芭蕾舞剧《小伙子比利》(Billy the Kid)；然后又是一部，喧闹的牛仔芭蕾舞剧《牧区竞技》(Rodeo)；接着是《阿巴拉契亚之春》(Appalachian Spring，1944)，其题材是斯特拉文斯基开创的新英格兰主题。在所有这些作品中，他使用的基本素材与艾夫斯使用的非常类似：民歌、传统舞曲和赞美诗，再加上现代感觉的节奏、和声和配器。不同之处在于，科普兰将这些因素汇聚为一体，形成一种音乐风格，使他能够自由自在地引用原始的音乐素材，又随时从中脱身而出。这个特性在《阿巴拉契亚之春》中表现得最为充分：震颤派教徒的赞美诗《恩赐之物是朴直》为音乐提供

阿隆·科普兰（Aaron Copland） 作品
1900年生于布鲁克林

芭蕾：《小伙子比利》(Billy the Kid, 1938);《牧区竞技》(Rodeo, 1942);《阿帕拉契亚之春》(Appalachian Spring, 1944)
歌剧：《温柔乡》(The Tender Land, 1955)
管弦乐：交响曲—No.1(1928), No.2(1933), No.3(1946);《墨西哥沙龙》(El salon Mexico, 1936);《林肯肖像》(Lincoln Portrait, 1942);《普通人的号角花彩》(Fanfare for the Common Man, 1942);《管弦乐变奏曲》(Orchestral Variations, 1957);《伟大城市的音乐》(Music for a Great City, 1964);《内省》(Inscape, 1967);《拉丁美洲素描三首》(3 Latin American Sketches, 1972); 钢琴协奏曲（1926）; 单簧管协奏曲（1948）
室内乐：《维捷布斯克》(Vitebsk, 犹太主题练习曲, 1928); 小提琴奏鸣曲（1943）; 钢琴四重奏（1950）; 弦乐九重奏（1960）;《丧歌》(Threnody, 悼念斯特拉文斯基, 1971)
钢琴：变奏曲（1930）; 奏鸣曲（1941）; 幻想曲（1957）;《夜思》(Night thoughts, 1972)
歌曲：《埃米莉·迪金森诗12首》(12 Poems of Emily Dickinson, 1950)
合唱曲　电影音乐

了某种类似于调式的基础，其他材料大多在这个基础上产生。无疑，《阿巴拉契亚之春》是这三部芭蕾音乐中最复杂、老练的一部。《小伙子比利》和《牧区竞技》都大胆地采用了全编制的管弦乐队，音乐依据情节分成独立的段落，《阿巴拉契亚之春》则只用了相当于室内乐编制的13个演奏者，音乐比较连贯，基本不分段落。由于该作品的成功，科普兰后来又将它改编为乐队总谱。

这部作品的成功还使科普兰萌发了以同样风格创作更大作品的雄心，他的《第三交响曲》(1946）就是这种想法的代表作。显然，其想法还受到斯特拉文斯基此前不久问世的《C大调交响曲》的激励。除了布朗热之外，对科普兰影响最大的就是斯特拉文斯基的新古典主义作品。与斯特拉文斯基比较起来，科普兰的节奏感觉更像出自本能，而不是浮在音乐表面上跳着的愉快舞蹈。不过他音乐中的动力似乎也同样地倚重各种中断和位置的置换。无庸赘言，这两位作曲家都是学过爵士乐的。科普兰的乐队音响也最接近斯特拉文斯基，这种相似远过于他同时代的其他人。在《阿巴拉契亚之春》里，简单的和弦使用得十分有效果，不同寻常的开放排列和焕发着光彩的配器使这些简单的和弦彻底改变了性质，即使一个大三和弦也令人耳目一新，似乎只属于这部作品所缔造的那个音响世界。

科普兰的作品水平的变化范围之大超过了斯特拉文斯基，尤其是三十年代末和四十年代，也就是写完《墨西哥沙龙》之后。为朗诵者和管弦乐队写的《林肯肖像》与《普通人的号角花彩》（均作于1942年）代表的是一个面向大众的作曲家，呼喊着国家处于危急之中，使用的音乐语言可以说毫无技术难度，但仍然有他鲜明的风格特征。另一方面的极端则是富有探索性、极其精练的室内乐和器乐作品。紧跟着这个阶段之后



阿隆·科普兰（右）和埃略特·卡特(Elliott Carter)。科尔.G.D.哈科特摄于纽约。

的是两部非常简单的改编作品《古老的美国歌曲》(Old American Songs, 1952) 和试验性质的《钢琴四重奏》(1950)。在后一部作品中，科普兰如斯特拉文斯基在同一时期的做法一样，开始涉足序列技术。这次的转向并不完全出人意料，因为早在1930年科普兰就曾经萌生出使用类似于序列手法的七个音的动机。后来他在写作芭蕾舞剧和电影音乐时采用的是大众化的手法，其创作中的序列化倾向随之减弱。科普兰的创作也日益减少，自管弦乐曲《内省》以后，他再鲜有作品问世。同斯特拉文斯基相似，他并不将序列主义作为创作的基础，而是将之视为一种可以提取精练乐思的技术手段，一种可以移动、改变、重构的乐曲结构样式。

卡特

正如我们已经看到的，美国音乐最大的优点是它的多样性。然而很少有作曲家能够在这种多样性的基础上构建自己的风格，埃略特·卡特(Elliott Carter，生于1908年) 就是这样的一位成功者。他从学生时期就开始与艾夫斯交往。与艾夫斯一样，他也坚持己见、全身心投入地使用极其复杂的音乐语言。与科普兰相同，他也受到新古典主义的斯特拉文斯基的巨大影响。也和科普兰相同，他从年轻时代就立志创作美国独有的音乐。后来他做到了。在卡特的音乐中，科普兰式的民间格调被一种更强烈的个人风格所取代，但其中的美国色彩，也就是与欧洲传统比较而言最本质的区别，却一点也没有减少：其表现就是开放朴直和相对于传统成规的自由精神。

卡特就学于哈佛大学，后来沿着科普兰的足迹去巴黎，1932年到1935年师从娜迪

埃略特·卡特(Elliott Carter)　　作品
1908年生于纽约

芭蕾：《波卡洪塔斯》(Pocahontas)(1939)；《人身牛头怪弥诺陶罗》(The Minotaur)(1947)
管弦乐队：第一交响曲（1942）；《节日序曲》(Holiday Overture,1944)；《变奏曲》(1955)；乐队协奏曲（1969）；《三个乐队的交响曲》(A Symphony of 3 Orchestras,1977)；羽管键琴和钢琴《二重协奏曲》(1961)；钢琴协奏曲（1965）
室内乐：弦乐四重奏—No.1（1951）；No.2（1959）；No.3（1971）；中提琴或大提琴和钢琴的《哀歌》(Elegy，1943，后来改编为乐队)；木管五重奏（1948）；铜管五重奏（1974）；大提琴奏鸣曲（1948）
钢琴：奏鸣曲（1946）
声乐(带乐队)：《镜中岁月》(A Mirror on Which to Dwell)(1975)；《丁香花》(Syringa,1978)
歌曲　合唱

娅·布朗热，回到美国后在一个舞蹈团做音乐指导。1950年，他前往亚利桑那，独自一人专事作曲，决心闯出自己的路，而不去理会潜在听众的需要和口味。这次的成果是一部40分钟的弦乐四重奏(1951)，只有卡特过去创作的最着力的钢琴奏鸣曲和大提琴奏鸣曲才多少有一点这部作品中那种盎然的新意。看起来他对自己相当满意，于是转而从事创作，并且向外宣布了这件事。尽管其写作手法艰涩，这部四重奏不久就被人们承认是一个重要的成就。 这部作品值得大书特书。一首乐曲中似乎写尽了四种乐器能够提供的织体上的所有可能性：开头是无伴奏的大提琴独奏，一直进行到第一小提琴独奏的结束；其后手段纷呈，有不加掩饰的五度进行，有极其开放的高音声部（慢板乐章），加弱音器的小提琴声部在娓娓而谈的低音乐器上静静地流淌（见谱例X.6）。

例X.6

(Fast)
mf
in fuori
meno f
f sost. e cant.

此处复杂的纵向结构产生于节奏和曲式的流动性所带来的横向表现力。在钢琴奏鸣曲中，卡特已经显露过“转节拍”(metric modulation)技术，即节奏律动保持不变，但改变了节拍组织。在弦乐四重奏中，这种技术几乎成了固定的特征，因此，拍号难得能保持几个小节不变。在曲式方面，卡特发现“乐章”并不需要与音乐在时间上的段落划分相一致。这个发现本身很简单，但是其影响微妙而深远。他的《第一四重奏》用双纵线分为三个部分：I是幻想曲，II没有标题，III是变奏曲——可是乐章内部的划分并非如此。幻想曲包含华彩引子、一段激烈的快板和谐谑曲的开头部分。接着就进入了标记为第二段的部分，同样包含一个慢板乐章和末乐章变奏曲的开头部分——这样就构成了一种很有趣的变化曲式，也就是说，一个乐章在其常规的开始处之前就已经开始了。

在其下一部重要作品《乐队变奏曲》中，卡特沿用这种灵活多变的结构技术。实际上，他的大多数采用序列技术的音乐都缘起于《第一四重奏》。他将不同类型的乐章熔为一炉的想法还在继续发展，例如《三个乐队的交响曲》(1977)中有一段，三个相互独立的乐队在万花筒般变化的十二个乐章中时而聚合、时而离散。在卡特后来的所有作品中都可以看到错综复杂的节奏和织体，以及多变的乐思和强劲的推动力。斯特拉文斯基独独挑出他的《羽管键琴和钢琴二重协奏曲》(1961)——其中的两件乐器各自率领一个乐器组。将其誉为同时代美国人最精妙的音乐创造，堪称一语中的。

伯恩斯坦

如果说卡特属于美国作曲界中知识分子的类型，莱奥纳德·伯恩斯坦（Leonard Bernstein，生于1918年）则代表了多样化的传统。他的音乐中有马勒和肖斯塔科维奇样式的二十世纪交响音乐传统，有美国的爵士乐，有犹太宗教音乐，有科普兰和斯特拉文斯基一般生气勃勃的节奏和精致的管弦乐写法，还有百老汇音乐剧的热闹旋律。伯恩斯坦一般情况下是有节制地根据作品的内涵使用这些因素，可是他也表现出不同寻常的能力，可以同时用完全不同的体裁进行创作。更令人称绝的是，他既是作曲家，又是当时最优秀的指挥家之一。不过，他的大多数作品的创作时间是在担任纽约爱乐乐团音乐指导时期（1958—1968）之前和之后。除此以外，他主持的精彩的电视节目亦使他成为一位独一无二的杰出的音乐普及者。

伯恩斯坦早期作品包括两部交响曲，标题是《耶利米》(Jeremiah，1943)和《焦虑的年代》(The Age of Anxiety，1949)。后面的一部作品中有独奏钢琴，根据奥登的长诗写的说明性文字：这是伯恩斯坦创作意图的第一手资料，与科普兰的做法一样，是对当代重大问题发表的意见。就这部作品而言，是对冷战带来的紧张和冲突表明看法（梅诺蒂的《领事》写的恰巧是同一题材）。这两部交响乐作品在伯恩斯坦的创作中属于马勒—贝尔格—肖斯塔科维奇类型。他创作中的百老汇风格则表现在芭蕾舞剧《自由的想像》(Fancy Free)、音乐剧《在小镇上》(On the Town)中，最成功的当属音乐剧《西部故事》(West Side Story，1957)。其情节是《罗米欧与朱丽叶》的现代版本：互相仇视的两个家族演变为纽约的敌对团伙。剧中有动人的故事、动听的曲调和大量的舞蹈场面，具备了这种体裁的一切要素。这部戏成了美国音乐剧的经典之作，它与同时期另一部舞台作品——轻歌剧《天真汉》——的辉煌的序曲都是常演不衰的保留曲目。

粗略地说，伯恩斯坦在二十世纪五十年代和六十年代的比较严肃的作品分为两种，沉思冥想型和慷慨激昂型。《奇切斯特诗篇》是以希伯莱语的歌词，为合唱队和管弦乐

莱奥纳德·伯恩斯坦 (Leonard Bernstein) 1918 年出生于马萨诸塞州的劳伦斯	作品

舞台音乐：《在小镇上》(On the Town，1944)，《天真汉》(Candide，1956)，《西部故事》(West Side Story，1957)，《弥撒曲》(Mass，1971)
芭蕾舞剧：《自由的想像》(Fancy Free，1944)
管弦乐：《焦虑的年代》(The Age of Anxiety，即第二交响曲，1949)；《水边》(On the Waterfront，1955)
合唱：《耶利米交响曲》(Jeremiah Symphony，即第一交响曲，1943)；第三交响曲《犹太祷文》(Kaddish，1963)；《奇切斯特诗篇》(Chichester Psalms，1965)
钢琴曲：《七个纪念日》(7 Anniversaries，1943)；《四个纪念日》(4 Anniversaries，1948)
室内乐：单簧管奏鸣曲（1942）
歌曲

队而写的作品。使用希伯莱语的另一首作品是交响曲《犹太祷文》，即他的第三交响曲(1963)，它在风格和表现手法上与前两部作品类似，但是伯恩斯坦对于风格迥异的音乐语言的理解更加深入，并在这部作品中表现出来。

他的《弥撒曲》(Mass，1971)中不同风格的混杂到了惊人的地步。歌词来自罗马天主教的弥撒并在舞台上举行宗教仪式。伯恩斯坦试图以这种方式为现代的听众揭示宗教仪式的内涵，这就使得《奇切斯特诗篇》的意境与《西部故事》发生了联系。在以后的作品中，伯恩斯坦更加注意自己的写作风格，他选择的方向是专门为特殊的场合作曲，比如说《歌唱节》(Songfest，1976)，是为庆祝（美国建国）200周年而作的，是一部用代表性的美国诗歌为歌词的歌曲集。

梅诺蒂

吉安·卡洛·梅诺蒂（Gian Carlo Menotti，生于1911年）可能是在美国工作的歌剧作曲家中最成功的一位。他是意大利人，十几岁时来到美国，他发觉美国这个新环境的色调和生机正是振兴普契尼传统所需要的资源。他最成功的作品是在世界大

吉安·卡洛·梅诺蒂 (Gian Carlo Menotti) 1911 年生于卡德利安诺	作品

歌剧：《阿梅利亚赴舞会》(Amelia goes to the Ball，1937)，《神巫》(The Medium，1946)，《电话》(The Telephone，1947)，《领事》(The Consul，1950)，《阿马尔与夜来客》(Amahl and the Night Visitors，1951)，《布利克大街的圣者》(The Saint of Bleecker Street)（1954），《玛丽亚·戈洛温》(Maria Golovin)(1958)，《救命！救命！天体之链》(Help，Help，the Globolinks)（1968），《最显贵的男人》(The Most Important Man，1971)
合唱曲：布伦迪斯主教之死（1963）；康塔塔
管弦乐：几部协奏曲
歌曲　室内乐

战刚刚结束的年代写出来的，包括《领事》(The Consul，1950)和儿童歌剧《阿马尔与夜来客》(Amahl and the Night Visitors，1951)。前者是他大胆的音乐话剧(melodrama)的代表之作，后者则代表了他的旋律性作品。梅诺蒂的活动还包括组织音乐节（在意大利斯波莱托和加利福尼亚南部查尔斯顿的斯波莱托创办"两个世界音乐节"），为歌剧演出人和其他作曲家的歌剧编写脚本：他为思想守旧的塞缪尔·巴伯(Samuel Barber，1910—1981)写了《伐奈莎》(Vanessa，1957-1958)。巴伯的艺术观念属于以施特劳斯、马勒、埃尔加为代表的晚期浪漫主义的交响乐派，而不是以普契尼为代表的"真实主义"(verismo)，因此他最好的作品不是歌剧，而是管弦乐和歌曲。弦乐曲《柔板》是他的名作。

拉丁美洲

维拉－洛博斯

通过写作《墨西哥沙龙》，科普兰在拉丁美洲找到了自己的创作方向，这件事情很能说明问题。因为，当美国在两次世界大战之间经历着音乐的新生之时，它的邻国也处于同样的过程中。一群作曲家在拉丁美洲脱颖而出，巴西的海托尔·维拉—洛博斯(Heitor Villa-Lobos，1887—1959）就是其中之一。维拉—洛博斯没有接受过多少正规教育，但他创作的数量极大，据说超过3000首。最著名的作品是《巴西的巴赫风格》(Bachianas Brasileiras，1944)，这是由9首不同组合的乐曲构成的系列，其共同特征是取材于巴西民间音乐，技术简单，模仿了巴赫的风格。

希纳斯特拉

阿根廷的阿尔贝托·希纳斯特拉（Alberto Ginastera，1916—1984）通过在故乡布宜诺斯艾利斯的创作和教学活动而成为这个地区颇有影响的音乐力量。他早年师法巴托克，寻求以巴托克同样的方式，以民间音乐为基础，构架完整的、通用的音乐语言。在后来的创作中，他以当地的舞曲为基本风格，形成了一种热情似火的表现手法，这正是他的音乐中最深刻的拉丁特征。二十世纪五十年代，他开始使用序列技法和年轻一代人作品中的新的管弦乐手法。这样写出来的几部歌剧（著名者如《博马尔索》Bomarzo，1967）富有强烈的性感激情，在继承自威尔第的戏剧性背景上，采用了现代技术手法，音乐语言生动有力。

英国和苏联

如果说美国由于地处欧洲音乐中心的最西端而令作曲家们有冒险、猎奇的倾向，那么，位于欧洲两翼的英国和苏联，在音乐上则倾向于保守和不信任本土的创新。正是由于这个原因，在某种程度上，人们普遍认为这些国家在二十世纪中叶的主流是守旧的：歌剧（布里顿、蒂皮特、普罗科菲耶夫）和交响曲（肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、蒂皮特）。

沃恩·威廉斯

十九世纪末叶，英国音乐的复兴促成了一批年轻作曲家的崛起，其中有拉尔夫·沃恩·威廉斯(Ralph Vaughan Williams，1872—1958)、古斯塔夫·霍尔斯特(Gustav Holst，1874—1934）和弗里茨·戴留斯（Frederick Delius，1862—1934）。他们在两次世界大战之间的英国乐坛占领统治地位，沃恩·威廉斯的地位保持得还要长久一些。此外，沃恩·威廉斯的影响也更大，因为他着眼于更宽广的方向，而霍尔斯特和

拉尔夫·沃恩·威廉斯 (Ralph Vaughan Williams) 作品
1872年生于格洛斯特郡的当安普尼；1958年卒于伦敦

歌剧：《牲口贩》(Hugh the Drover，1924)，《约翰爵士在恋爱》(Sir John in Love，1929)，《天路历程》(The Pilgrim's Progress，1951)
芭蕾舞剧：《约伯》(Job，1931)
管弦乐：9部交响曲——《伦敦交响曲》(A London Symphony，1913)，《田园交响曲》(Pastoral Symphony，1921)，No.4(1934)，No.5(1943)，No.6(1947)，《南极交响曲》(Sinfonia Antarctica，1952)；《塔利斯主题幻想曲》(Fantasia on a Theme by Tallis，1910)；《云雀高飞》(The Lark Ascending，1914)；《田野之花》(Flos Campi，1925)；《绿袖幻想曲》(Fantasia on Greensleeves，1934)
合唱曲：《大海交响曲》[A Sea Symphony (No.1)，1909]；《音乐小夜曲》(Serenade to Music，1938)；还有几部康塔塔
戏剧配乐：《马蜂》(The Wasps，1909)
声乐（带乐队）：《在温洛克边界》(On Wenlock Edge，1909)
室内乐：2首弦乐四重奏；小提琴奏鸣曲（1954）
赞美诗曲调　无伴奏合唱　钢琴曲　歌曲　电影音乐

戴留斯则是纯粹的音乐家。沃恩·威廉斯努力的方向是研究吸收英国民歌，他从世纪初就开始了收集民歌的工作，因而在他的早期作品中，例如声乐套曲《在温洛克边界》(On Wenlock Edge)，其旋律与和声已经具有一种与众不同的味道。这部作品是用A. E.休斯曼的诗歌谱曲，为男高音和钢琴五重奏而作。

沃恩·威廉斯写这部作品时已经成年，正在巴黎师从拉威尔学习，是他在英国师从胡伯特·帕里和查尔斯·斯坦福接受正规教育十多年之后的事情。但是沃恩·威廉斯的根仍然深植于英国文化之中。在这一点上他的情况类似于法利亚，他的作品中不仅有民歌素材，还有英国文艺复兴时期的艺术音乐，尤其是伯德和塔利斯的宗教音乐。典型例证是弦乐曲《托马斯·塔利斯主题幻想曲》(Fantasia on a Theme by Thomas Tallis，1910)。这首乐曲以独具匠心的方法应用完全的谐和和弦，以作曲家在许许多多英国民歌中看到的调式关系为音乐提供推动力，此做法同塔利斯的如出一辙。巴托克亦在同一时期努力探索民间音乐调式的潜在应用方法，这两位作曲家之间的差异反映了他们身处其中的两种音乐文化之间的本质区别：匈牙利音乐色彩斑斓，喜用突兀的四度和弦和强烈的舞曲节奏，而英国的音乐宁可采用柔和的三度和弦，更偏爱流畅。

再进一步来看，沃恩·威廉斯的英国味道表现在他的作品中不时流露出来的对于自然风光的感受，尤其是英格兰东部平坦绵延的景色，那里也是民歌的富饶土壤。《云雀高飞》(The Lark Ascending，1914)就是这样一首作品，这也是沃恩·威廉斯最完美的作品之一：独奏小提琴生动地刻画出小鸟的飞翔，下方是温暖的、平静的管弦乐队在伴奏。还有就是由9首交响曲和歌剧《天路历程》组成的系列。沃恩·威廉斯为这个系列花费了他创作生涯的大部分时光。这些作品以如此之大的跨度显示出他对于十七世纪作家约翰·班扬（John Bunyan）宗教思想的认同：那就是简朴、充满幻想、不相信英国国教。他对威廉·布莱克（William Blake）抱有类似的看法，而且在芭蕾

舞剧《约伯》(Job，1931)中将之表现出来（布莱克是英国十八世纪的诗人、画家，为文学、宗教和政治题材的书籍作插图，作有《约伯记插画》——译注）。该剧将象征着表面上幸福的调式和代表魔鬼般狂怒的半音阶结合在一起，是沃恩·威廉斯最激烈的作品之一。

霍尔斯特、戴留斯

受英国民歌影响的还有其他几位作曲家，其中最重要的是霍尔斯特和戴留斯。霍尔斯特以其“占星组曲”《行星》(The Planets，1916）而四海闻名。这部组曲包含一系列色调不同的乐章，用音诗的样式描写与每一个行星相对应的气质——举例来说，火星被看作战争的发动者，天王星是个魔术师。与《春之祭》一样，他使用了大编制的管弦乐队，强劲的节奏与《春之祭》亦不无相通之处。与之相对，戴留斯却与德彪西类似，是一个发掘管弦乐音色效果的大师。他常用半音阶旋律，徜徉在精致丰富的织体之间，写出充满幻想和喜悦的音乐。描写自然的音诗《孟春初闻杜鹃啼》(On hearing the first cuckoo in spring，1912)是他的典型作品。

普罗科菲耶夫

在沃恩·威廉斯、霍尔斯特、戴留斯的创作中，民族主义的内涵主要是田园风味，也就是以民歌和自然风光为素材。而对于俄国作曲家来说，是否被认定为民族主义还具有政治上的重要意义。谢尔盖·普罗科菲耶夫（Sergey Prokofiev，1891—1953）的创作生涯清楚地表明了这一点。他的早期作品多为狂放不羁的，鲜明地反映了1917年革命时期俄国的状况。他在1918年离开了新成立的苏联，但没有像斯特拉文斯基那样从此割断与故国的联系。从1927年起，他开始回国访问，证实了他在一些作品中已经表露过的、对苏维埃国家的热情，其作品例如一部音乐中，有欢天喜地的机器声的芭蕾舞剧。他1936年正式回国，正逢斯大林的俄国实行严厉的文化政策，他不得不勉力应付：那时一个普通人在任何事情上如果被认为是犯了错误，结果都会不大美妙。普罗科菲耶夫并没有被生活中各种各样的变迁所影响，他在年轻时就已经建立了自己的音乐个性，无论周围的世界如何，都可以开花结果。早在1914年从圣彼得堡音乐学院毕业时，他已经发表了好几首作品，包括浪漫十足的《第一钢琴协奏曲》。他还是一个对于传统的辛辣、犀利的讽刺者，并因此而知名。这样的气质当然吸引了佳吉列夫的注意，不过他和这位大名鼎鼎的演出经理之间的合作关系远不如同斯特拉文斯基那样富有成效。1915年他为俄罗斯芭蕾舞团写了一部作品《丑角》(Chout)，其基调是普罗科菲耶夫喜爱的幻想色彩和尖刻的讽刺。由于战争，这部戏直到1921年才得以上演。

政治上的影响还打乱了普罗科菲耶夫的歌剧写作计划。他写的第一部全本歌剧是《赌徒》，1917年2月爆发革命时该剧正在圣彼得堡（后来称作列宁格勒）排练。这部戏是根据陀思妥耶夫斯基的小说而作的精彩改编，讥刺入木三分，一直到1929年才被搬上舞台（在布鲁塞尔）。不过普罗科菲耶夫的创作数量没有受到影响。他用完全不同于《赌徒》那种强烈、喧闹的风格写了另一首乐曲，由此而进入海顿的世界，这就是第一交响曲《古典》（1917）。这部乐曲的问世在斯特拉文斯基的第一部新古典主义作品之前，效法的是十八世纪的曲式，由四个短小的乐章组成，形式典雅，配器明快。但该作品并不意味着普罗科菲耶夫从此进入新古典主义阶段。他的想法是多样化的，创作思维又非常敏捷，不会局限于一种模式之内。

下一部作品是另一部歌剧《三桔爱》(1921)，此时普罗科菲耶夫已经离开俄国，主

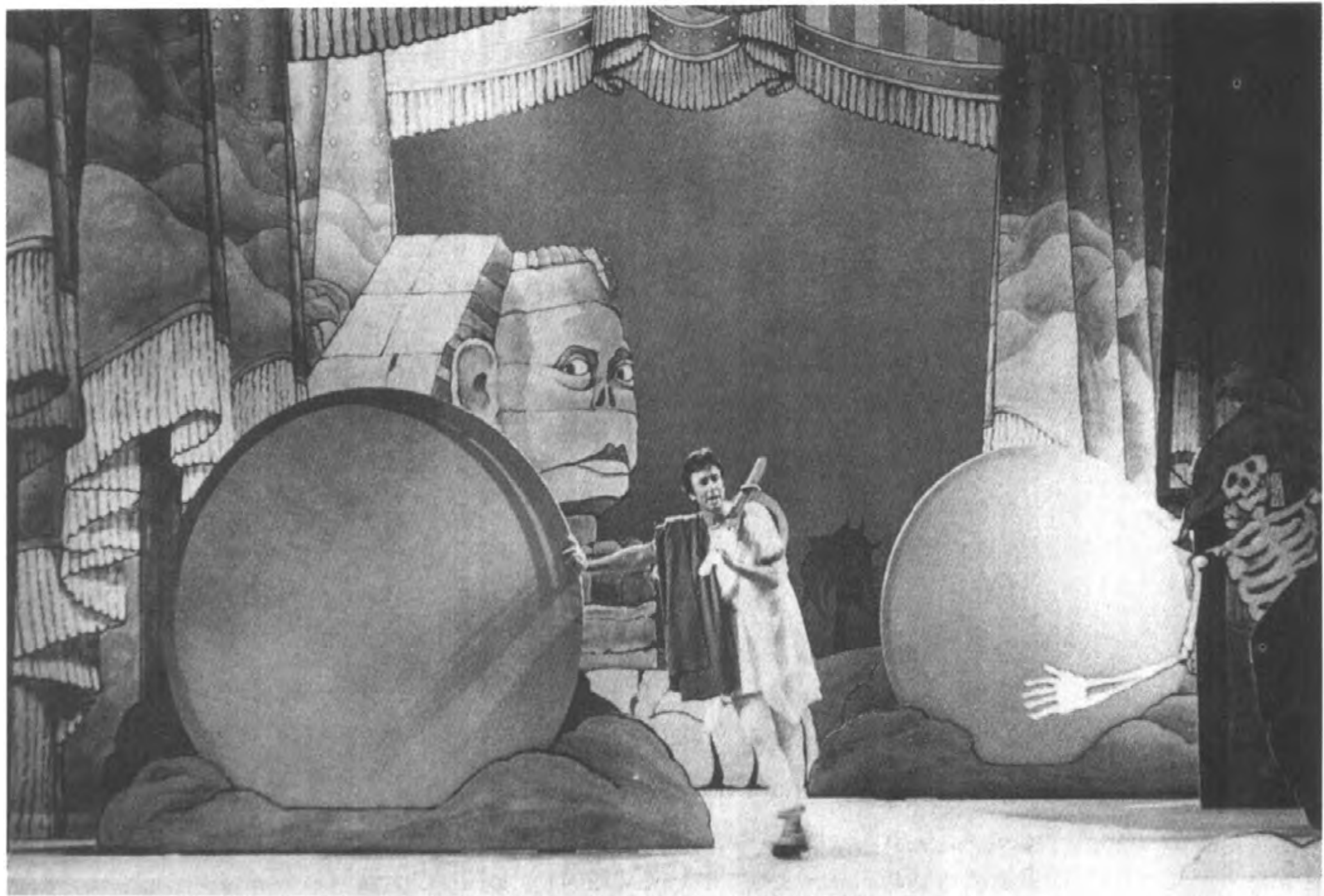
谢尔盖·普罗科菲耶夫 (Sergey Prokofiev) 作品
1891 年生于乌克兰的松佐夫卡；1953 年卒于莫斯科

歌剧：《三桔爱》(Love for Three Oranges, 1921),《火天使》(The Fiery Angel, 1928),《赌徒》(The Gambler, 1929),《战争与和平》(War and Peace, 1944)
芭蕾舞剧：《浪子》(The Prodigal Son, 1929),《罗密欧与朱丽叶》(Romeo and Juliet, 1938),《灰姑娘》(Cinderella, 1945)
管弦乐：交响曲—No.1,"古典",D大调 (1917)；No.2, D小调 (1925)；No.3, C小调 (1928)；No.4, C大调 (1940)；No.5, 降B大调 (1944)；No.6, 降E大调 (1947)；No.7, 升C小调 (1952)；《彼得与狼》(Peter and the Wolf, 1936)；钢琴协奏曲—No.1, 降D大调 (1912)；No.2, G小调 (1913)；No.3, C大调 (1921)；No.4, 降B大调 (1931)；No.5, G大调 (1932)；小提琴协奏曲—No.1, D大调 (1917)；No.2, G小调 (1935)；大提琴协奏曲, E小调 (1938)
合唱：《亚历山大·涅夫斯基》(Alexander Nevsky, 1939)
室内乐：弦乐四重奏—No.1, B小调 (1930)；No.2, F大调 (1941)；长笛奏鸣曲 (1943)；小提琴奏鸣曲 (1946)；大提琴奏鸣曲 (1949)
钢琴曲：奏鸣曲—No.1, F小调 (1909)；No.2, D小调 (1912)；No.3, A小调 (1917)；No.4, C小调 (1917)；No.5, C大调 (1923)；No.6, A大调 (1940)；No.7, 降B大调 (1942)；No.8, 降B大调 (1944)；No.9, C大调 (1947)
歌曲　戏剧配乐　电影音乐

要在美国居留，因此该剧的首演地是芝加哥。歌剧的情节非常复杂，近乎荒谬。这样的故事只能起到一个作用：激发普罗科菲耶夫尖刻嘲弄的个性和超群的写作技术，开拓音乐风格和音乐－戏剧意境的多样化。在这部戏里，传统歌剧中基于欲望和爱情的感情因素被夸张到荒谬的程度，乐队效果处理得像玩具一般，音色清脆、色彩绚丽。接下来的歌剧是《火天使》(1923)。普罗科菲耶夫又是摇身一变，写出迥然不同的类型。剧情的核心是高度的激情和宗教的狂热。这部戏直到他去世之后才完整上演，但是其中的一些部分被用在了第三交响曲中。

在《火天使》作曲期间，普罗科菲耶夫从美国回到欧洲，1923年和一位西班牙女歌唱家结婚后定居巴黎。第二交响曲和一部芭蕾舞剧随着时尚带有机器时代的味道，音响厚重，节奏有似嘎嘎做响的发动机——这样的音乐与第一交响曲当然绝不相同，但其节奏感觉与第一交响曲那种精细、脆弱的感觉颇有相通之处。重新定居苏联之后，虽然写作的数量丝毫未减，但在风格上却进入一个新的均衡平稳的阶段。此中原因，一方面是年过40岁的中年艺术家自然的发展过程：人们或许可以说普罗科菲耶夫不过是情绪不稳定的青春期延续得特别长而已。不过另一方面，三十年代中期以后他的作品中那种平顺流畅、过分着意浪漫情调的风格也是为了适应苏联的需要。

为莫斯科大剧院写的四幕芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》(1938) 是一个转折点。这部作品最初曾经遭到拒绝，但它以充满活力、变化多端的舞蹈节奏，技巧高超、刻画生动的管弦乐音响，动人心弦、缠绵流畅的爱情音乐，最终赢得了观众的赞赏。从《赌徒》以后，连绵流动的旋律已经成了普罗科菲耶夫的一大特点。普罗科菲耶夫在苏联



普罗科菲耶夫的《三桔爱》1983年在格林德伯恩演出时的场景。舞美设计为莫里斯·森达克。

早期阶段的重要作品还有为爱森斯坦的电影《亚历山大·涅夫斯基》所作的配乐和一部非常少见的儿童音乐名作《彼得与狼》(1936)。在后一部作品中，为了一个很简单的故事，普罗科菲耶夫展示了他在芭蕾舞剧和电影配乐中塑造音乐形象的天才。

战争爆发之后，大多数苏联艺术家都疏散到外省。在这种环境中，普罗科菲耶夫于1941年开始将托尔斯泰的史诗性小说《战争与和平》谱写成歌剧。官方的鼓励促使他将这部歌剧写成爱国主义的全景图。这一点当然不会贬损这部歌剧的价值。自此开始，它断断续续地占用了普罗科菲耶夫余生的大半时光。他的爱国热情是真实的，这种热情也真实而强有力地表现在合唱场景中；剧中“和平”的场景聚焦于女主角娜塔莎的爱情并由此产生浓郁的抒情性，而这也是普罗科菲耶夫创作个性中的重要成分。

战争时期的另一部作品是《第五交响曲》。这首作品实际上回到了《第一交响曲》的抽象思维，只不过变成普罗科菲耶夫在苏联时期的风格，更加宽阔、更加浪漫；乐曲的结束是凯旋式的奋发激昂，正适合于那个满怀希望的年代。与此相反，他在同一时期的几首钢琴奏鸣曲中却流露出阴冷的疑虑感觉。这个时期他又写了一部全本芭蕾舞剧《灰姑娘》(1945)，不再有《罗密欧与朱丽叶》那样火一般的音乐激情。总的说来，普罗科菲耶夫在最后十年中的作品是他此前作品的较为温和的复制品。为爱森斯坦的另一部电影《伊凡雷帝》(Ivan the Terrible) 所作的配乐 (1945)，不像《亚历山大·涅夫斯基》那样突出，最后两部交响曲的创新程度亦有所衰退。

关于这一点，又一次有人猜测是政治环境影响了他。在战争期间，政府领导者自然更加要求音乐具有振奋人心、激励和鼓舞的作用。战争结束之后，他遭遇了压力最沉重的黑暗时期。安德烈·日丹诺夫于1948年在共产党中央委员会的讲话中，指责普

罗科菲耶夫和与他同时的大多数杰出作曲家犯了"形式主义"的错误—— "形式主义"这个词的用法是指官方讨厌的任何东西，尤其是与西方最新的音乐发生关联的倾向。普罗科菲耶夫感到他已经被官方政策逼得没有回旋余地，只得写一些乏味的人物，例如关于一个二战飞行员英勇事迹的歌剧。即使如此也没有被认可，在一次小范围观摩后该剧的演出被取消了，直到1953年斯大林去世后该剧方才登上舞台。颇具讽刺意味的是，普罗科菲耶夫亦在同一天逝世。

肖斯塔科维奇

苏联的文化控制在迪米特里·肖斯塔科维奇（1906–1975）的时代比起普罗科菲耶夫那时更有过之。不同的是，普罗科菲耶夫在三十年代由国外载誉而归，肖斯塔科维奇却一辈子都住在俄国，他在音乐上也是与苏维埃国家一同成长起来的：他的第一号作品是一首管弦乐谐谑曲，作于1919年。在他的一生中不仅经历了斯大林的独裁，还经过赫鲁晓夫和勃列日涅夫领导的时期，这时不像三十年代和四十年代那样实行全面的检查制度，但作曲家也要应付其他形式的干预。推测肖斯塔科维奇的音乐如果没有政府的多方面监控会是什么样子恐怕没有意义。他所受的约束已经成为他的音乐思维中不可分离的组成因素，他只有用嘲弄和犬儒主义的态度求得解脱。

像普罗科菲耶夫一样，他最早的作品中已经存在嘲弄的味道。这种嘲弄自穆索尔斯基以来就是俄国音乐的特色，根本无须在政府的压抑之下产生。肖斯塔科维奇的另一个艺术特点是多产而富有创新性，这一点他又同普罗科菲耶夫相通。事实上，普罗科菲耶夫1918年离开俄国后，肖斯塔科维奇很快就在俄国音乐界赢得年轻的大胆革新家的名声。1925年从列宁格勒音乐学院毕业时，年仅18岁的肖斯塔科维奇已经创作了不少各具特色的器乐作品，包括他的《第一交响曲》（1925）。这样的成绩使得他立即国际知名，但这只是一个好奇心的预演和探索的开端，此后的半个世纪中他展现于世人的一系列交响乐作品是自马勒以来最重要的音乐创作。《第一交响曲》开头的曲调有如闲庭信步，漫不经心，然后采用了普罗科菲耶夫《古典交响曲》的明晰轮廓。作品中没有人们在一个十几岁的作曲家的第一首交响曲中通常看到的大事铺排，表现出来的倒不如说是不加雕琢的简练和喜剧性。这部作品奠定了肖斯塔科维奇创作中自我嘲弄的基本特征，这个特征在《第一钢琴协奏曲》（1933）中表露得更加明显：一支小号肆无忌惮地与正式的独奏者相抗，凌驾于伴奏的弦乐队之上。

与此同时，在其他的作品里，肖斯塔科维奇与俄国伴随着政治革命必然发生的艺术革命运动有紧密联系。这个运动的参与者对斯特拉文斯基、勋伯格、欣德米特等西方音乐界的激进人物走过的道路有浓厚的兴趣。如果是在三十年代中间艺术界的斯大林主义时期，这样的运动必定会遭到批判。肖斯塔科维奇与这种思潮的联系突出地表现在第二交响曲、第三交响曲和歌剧《鼻子》中。这两部交响曲场面宏大、音响嘈杂，师法普罗科菲耶夫等许多作曲家为年轻的苏维埃国家快速的工业化进程而震撼的所谓机器音乐。同时，两部交响曲都以大型合唱作为终曲，第二交响曲命名为《十月》，第三交响曲则命名为《五月一日》。《鼻子》的写作时间在这两部交响曲之间，其中不乏创新精神：比如说，有一段完全有打击乐器演奏的"固定音型"间奏曲。不过这部戏最大的特色是怪诞的滑稽：剧本是根据果戈理的幻想故事改编的，说一个人的鼻子成了独立自主的角色。情节比起普罗科菲耶夫的《三桔爱》当然要简单一些，但音乐也是用轻松的流行音乐素材拼凑而成，它嘲弄歌剧的传统或者说是成心捣乱。

德米特里·肖斯塔科维奇 (Dmitry Shostakovich) 作品
1906年生于圣彼得堡；1975年卒于莫斯科

管弦乐： 交响曲—No.1，F小调（1925）；No.2，B大调，《十月》(To October，1927)；No.3，降E大调，《五月一日》(First of May，1929)；No.4，C小调（1936）；No.5，D小调（1937）；No.6，B小调（1939）；No.7，C大调，《列宁格勒》(Leningrad，1941)；No.8，C小调（1943）；No.9，降E大调（1945）；No.10，E小调（1953）；No.11，G小调，《1905年》(The year 1905，1957)；No.12，D小调，《1917年》(The year 1917，1961)；No.13，降B小调，《巴比沟》(Babi Yar，1962)；No.14（1969）；No.15，A大调（1971）；《十月》(October，1967)；钢琴协奏曲—No.1，C小调（1933）；No.2，F大调（1957）；小提琴协奏曲—No.1，A小调（1948）；No.2，升C小调（1967）；大提琴协奏曲—No.1，降E大调（1959）；No.2（1966）
歌剧：《鼻子》(The Nose，1930)，《卡捷琳娜·伊斯梅洛娃》(Katerina Izmaylova，1963) [根据1932年写的《姆钦斯克县的麦克白夫人》(The Lady Macbeth of the Mtsensk District)修订]
室内乐： 15首弦乐四重奏；钢琴五重奏（1940）；2首钢琴三重奏
钢琴曲： 奏鸣曲—No.1（1926），No.2（1942）；24首前奏曲（1933）；24首前奏曲和赋格（1951）
歌曲　合唱曲　戏剧配乐　电影音乐

肖斯塔科维奇的第二部歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》(1932)也包含悉心安排的讽刺成分，不过这一回的故事背景是现实中的悲剧，而不是荒谬的大联欢。"麦克白夫人"身处市民阶层，她是一个身体强壮、性情急躁的人，觉得周围的环境无法容忍，令人窒息的生活将她逼到铤而走险的道路。该剧于1934年在列宁格勒首演之后，立即赢得一片赞誉，被视为苏联艺术的重要成就。不久又到国外巡回演出，进一步提高了肖斯塔科维奇由于第一交响曲和第一钢琴协奏曲而获得的国际声誉。可是，1936年《麦克白夫人》突然在党办的《真理报》上遭到严厉批判，演出被匆忙取消，并从此在苏联销声匿迹，直到1963年改名为《卡捷琳娜·伊斯梅洛娃》恢复上演。

强制实行的"社会主义的现实主义"政策对肖斯塔科维奇的其他作品也产生了影响。他撤消了《第四交响曲》，这是一部混合了前两部交响曲的重彩配器和马勒的亲近风格的大型作品，该曲到1961年得以演出。不过他的第五交响曲（1937）被称赞为"一个苏联艺术家对于公正批评的富有创造性的具体回答"，说"终曲解决了前面几个乐章的悲剧性紧张，迎来了乐观和生活的愉悦"。表面上看来，这部作品是服从于政府的要求，但即使在辉煌、乐观的末乐章，人们仍然可以在下层结构的细微之处察觉到肖斯塔科维奇的嘲弄。"生活的愉悦"似乎处于压力之下，有些歇斯底里，交响曲的结尾则是斯大林主义的强制性的、空洞的胜利。它所使用的写作风格自然是比肖斯塔科维奇以往的任何作品都更忠实于自然音阶，但是在循规蹈矩的外表之下却是毫不妥协的本质。

在第六交响曲中，肖斯塔科维奇找到一种新的办法来表露自我的无上重要性。在很长的悲歌之后，接着两个短小的、应付差事一般的快速乐章：乐观主义由于没有得到充分表述而失败了。此后，肖斯塔科维奇决定专心写作室内乐曲，作为不太公开化、

不太直观的论坛。第一首有分量的室内乐作品在1940年问世，即钢琴五重奏。从1944年起，他写了一系列的弦乐四重奏：每隔两三年一首，到去世前共写了15首，正好与交响曲的数量一样。这并不是说四重奏与交响曲就能确切地反映个人作品和公开作品之间的差别。在斯大林时代的苏联，所有的音乐作品都是公开的，也都是被审查的对象。再说，虽然肖斯塔科维奇的四重奏在精神上或许是个性化的，但其写作风格仍然与当时的环境联系在一起。从另一方面看，交响曲中的一些作品也很有个性，被看作民族的纪念碑。

后来的创作中有两部为纪念俄国革命的重大事件而写的标题交响曲：第十一《1905年》(1957) 和第十二《1917年》(1961)。类似题材的还有第七交响曲《列宁格勒》(1941)。这部作品是针对时事号召和鼓舞听众的，乐曲的内容是德国人的入侵。写作采用了宽广动人的反复手法，壮丽的终曲充满了由衷的乐观，远胜过第五交响曲的末乐章。相对于这种面向公众的铿锵，肖斯塔科维奇的第八交响曲（1943）算是私人性质的，到处都有战争发出的恐怖和阴冷的坚定；整首乐曲的基调是丧失希望的、超然物外的感觉不复存在。第七交响曲得到官方的高度评价——很快就被介绍到国外，不久就被巴托克歪曲地用在《乐队协奏曲》(1943) 里；第八交响曲则受到批评，直到五十年代才有机会上演。第九交响曲（1945）也令克里姆林宫感到失望，因为它不是唤起希望、欢呼胜利，而是再一次靠近普罗科菲耶夫的《古典交响曲》建立的传统，是一首脆弱、欢乐、简短的作品。

这部作品之后，肖斯塔科维奇有8年没有写交响曲——这是他的交响曲创作最大的时间间隙——直到1953年斯大林去世，才写了第十交响曲。这次他又回到了将近二十年前第四交响曲那样的强大气势和宏大规模：前一首是斯大林压制时代的黑暗的入口，后一首则象征艰苦的、希望仍然渺茫的新时代。第十交响曲通篇都有肖斯塔科维



1941年，肖斯塔科维奇正在创作第七交响曲。

奇的姓名的德文缩写D-S-C-H（即D-降E-C-B）构成的动机。这个音乐单词还用在几首弦乐四重奏中，尤其是自传式的第八弦乐四重奏。这首曲子引用了许多从第一交响曲开始的其他作品的片断。在某种意义上，四重奏填补了第九交响曲和第十交响曲之间的空白，但是在此期间，也就是日丹诺夫讲话以后的那段时间，肖斯塔科维奇也被迫写了一些俗气的下乘作品，随波逐流地为国家唱赞歌。斯大林去世以后，控制放松了一些，肖斯塔科维奇可能考虑过利用这个机会，但他已是惊弓之鸟，即使走出藩篱，依然战战兢兢。他发表了创作完成后一直被束之高阁的力作《第一小提琴协奏曲》（1948），可是此后几年中的创作仍总是避开政治上的危险。正因为如此，第十三交响曲（1962）才产生了爆炸般的效果。在这首作品中，肖斯塔科维奇用叶甫盖尼·叶甫图申科的诗歌为词，坦率地批评政府。第一乐章柔板，男低音和合唱队为苏联负有责任的巴比沟犹太人大屠杀所唱的悲痛的哀歌；第二乐章谐谑曲，讽刺统治者的伪善面孔；第三乐章描写俄国妇女被剥夺一切之后承担的重负；第四乐章是对不敢承认真实的人发出的指责；末乐章则是为说破真实的人发出的喝彩。最后一段非常乐观，但不是向当局表现的那一种。这部交响曲被取消演出，叶甫图申科被迫改写部分歌词，不过因肖斯塔科维奇在国外的名气很大，因此没有涉及他的音乐。

布里顿

肖斯塔科维奇将他后来关于死亡的最深入思索写成的第十四交响曲题献给本杰明·布里顿（Benjamin Britten，1913—1976），以回报布里顿题献给他的"教堂寓言剧"《浪子》（The Prodigal Son，1968）。他们两个人都坚定地保持使用调性，即使在五十年代、六十年代普遍认为调性已经过时的情况下依然如此，所以彼此之间十分尊重。实际上肖斯塔科维奇是别无选择。完全的无调性在苏联从来就没有得到肯定，何况他是苏联音乐的主要人物。终其一生，肖斯塔科维奇的作品都归属于某个调性，虽然有时很长的一段中找不到调性感觉。布里顿也一样，调性并非简单地出自审美的需要。举例来说，他的三首弦乐四重奏（1941，1945，1975）都与朴素而有光彩的C大调联系在一起，寻求着理想的世界：在第一和第三、四重奏中是短暂出现，倏忽消失，在第二、四重奏中只是在结尾的一大段夏空舞曲中才确定下来——通过这种古代的曲式，表明他对英国音乐前辈珀塞尔的推崇。

布里顿曾经师从弗兰克·布里奇（Frank Bridge，1879—1941）学习。布里奇是与沃恩·威廉斯同时代的英国作曲家，思想相当开放，不顾时俗而学习贝尔格和巴托克。因此这两个作曲家，还有斯特拉文斯基，给年轻的布里顿留下深刻的印象。他在这些人的作品中学到的东西最终形成了自己的风格，充满活力的节奏、优雅的曲式、娴熟的技巧，有时还有嘲讽的机智——在他的弦乐曲《弗兰克·布里奇主题变奏曲》(1937)中，所有这些特点表露无遗，令人联想到罗西尼的咏叹调、施特劳斯的圆舞曲和马勒的葬礼进行曲。同一时期的作品还有声乐套曲《启示》(Les Illuminations)，歌词是法国象征主义诗人阿尔蒂尔·兰博的诗歌，为高音的人声和弦乐队而作（1939）。布里顿的歌词采用法文，就像日后他为米开朗琪罗谱曲时用意大利文、给荷尔德林谱曲用德文、给普希金谱曲用俄文一样。

随着1939年战争的临近，布里顿也学奥登的样子移居到美国。可是他却患了怀乡病，当他碰到一个雄心勃勃的写作题材时，乡思更加强烈——他读到一篇关于乔治·克雷布的文章，克雷布和他同样出身于萨福克郡，是故事诗《彼得·格赖姆斯》(Peter

本杰明·布里顿 (Benjamin Britten) 作品
1913年生于洛斯托夫特；1976年卒于奥尔德伯格

歌剧：《彼得·格赖姆斯》(Peter Grimes, 1945)，《卢克莱修受辱记》(The Rape of Lucretia, 1946)，《比利·巴德》(Billy Budd, 1951)，《格洛里阿纳》(Gloriana, 1953)，《旋螺丝》(The Turn of the Screw, 1954)，《仲夏夜之梦》(A Midsummer Night's Dream, 1960)，《命终威尼斯》(Death in Venice, 1973)
教堂寓言剧：《麻鹬河》(Curlew River, 1964)，《火窑歌》(The Burning Fiery Furnace, 1966)，《浪子》(The Prodigal Son, 1968)
管弦乐：《弗兰克·布里奇主题变奏曲》(Variations on a Theme of Frank Bridge, 1937)；《交响安魂曲》(Sinfonia da Requiem, 1940)；选自《彼得·格赖姆斯》的《四首大海间奏曲和帕萨卡利亚》(Four Sea Interludes and Passacaglia, 1945)；《青少年管弦乐队指南》(Young Person's Guide to the Orchestra, 1946)；《大提琴交响曲》(Cello Symphony, 1963)；钢琴协奏曲 (1938)
合唱曲：《一个男孩诞生了》(A Boy Was Born, 1933)；《圣塞西利亚赞美诗》(Hymn to St Cecilia, 1942)；《圣诞颂歌仪式》(Ceremony of Carols, 1942)；《春天交响曲》(Spring Symphony, 1949)；《学院康塔塔》(Cantata Academica, 1959)；《战争安魂曲》(War Requiem, 1961)
声乐曲（管弦乐伴奏）：《我们的狩猎父老们》(Our Hunting Fathers, 1936)；《启示》(Les Illuminations, 1939)；《小夜曲》(Serenade, 1943)；《夜曲》(Nocturne, 1958)
声乐套曲：《米开朗琪罗的十四行诗七首》(Seven Sonnets of Michelangelo)；《约翰·多恩的十四行圣诗》(Holy Sonnets of John Donne, 1940)；《圣歌Ⅰ—Ⅴ》(Canticles Ⅰ—Ⅴ, 1947—1974)；《冬天的话》(Winter Words, 1953)；《威廉·布莱克的歌曲和格言》(Songs and Proverbs of William Blake, 1965)；《诗人的回声》(The Poet's Echo, 1965)
室内乐：弦乐四重奏—No.1 (1941)，No.2 (1945)，No.3 (1975)；双簧管《仿照奥维德的六首变形》(6 Metamorphoses after Ovid, 1951)；大提琴奏鸣曲 (1961)；3首大提琴组曲
钢琴曲　民歌改编曲　戏剧配乐

Grimes)的作者［此处恐怕是作者记错了，《彼得·格赖姆斯》是蒙塔古·斯拉特根据克雷布的诗歌《自治市》(The Borough，1810) 改编的——译注)。他于1942年回到英国，1944年开始用该题材写作歌剧。《彼得·格赖姆斯》的故事说的是一个人不能忍受小镇上的环境，因为他无法控制自己的暴躁，也因为他是一个“外人”；这个背景使人很容易想到布里顿自己由于同性恋而产生的被社会遗弃的感觉。该剧在伦敦首次上演时正是欧洲取得胜利之后不久，有可能是珀塞尔辞世以后中断了两个半世纪的英国歌剧历史的延续。布里顿本人承认汲取了珀塞尔的华丽的声乐风格，在歌剧中的两个痛苦的主要角色生活的世界中，“普通人”反被看作是奇怪的人物，在这里又明显地流露出对贝尔格的《沃采克》的赞赏。但是这些因素，加上布里顿的丰满而有光彩的配器技法，又融汇成了全新的风格，而且这种风格只属于《彼得·格赖姆斯》和此后的歌剧。

本杰明·布里顿和一只松鼠在《诺亚洪水》(Noye's Fludde)的排练场。奥尔德堡，1958年。



同时，彼得·格赖姆斯是布里顿为他的终生伴侣彼得·皮尔斯写的许多角色中的第一个，在此之前他曾经为皮尔斯谱写米开朗琪罗的诗和由男高音、圆号和弦乐队表演的英国诗歌歌曲集《小夜曲》。皮尔斯与众不同的声音——具有罕见的表现力、像刀锋般尖锐的抒情男高音——就音色而言，能够表现布里顿几乎所有的作品。布里顿的同性恋在音乐上的另一个表现是广泛地使用男童声，无论在合唱里（例如《圣诞颂歌仪式》）还是在好几部歌剧中的独唱声部中都可以看到。

《小夜曲》（1943）显示了布里顿对英国诗歌的深厚感情——其音响、节奏尤其是内容，都以丰富的想像力化作执著、流畅的男高音旋律与色彩鲜明、生动而诗意的独奏圆号和弦乐队。选择的诗歌从十五世纪的挽歌（其中的人声在每一段唱同样的歌词，伴奏则逐渐加强，咄咄逼人）到丁尼生浪漫的景色描写《城头瀑布》（那圆号奏出的神秘悠远的号角回声）。集子里其他歌曲中的黄昏和夜色都比较轻松，惟有布莱克的《哀歌》(Elegy)，简直就像给藏在玫瑰花芯中的虫子所作的令人难忘而技巧高超的缩微画像，那是埋藏在美丽中的丑恶，而且它会吞噬和摧毁美丽（参见欣赏提示 X.F）。

《彼得·格赖姆斯》的成功使布里顿意识到他能够写歌剧，并且从此离开了器乐体

欣赏提示 X.F

布里顿：《小夜曲》，Op.31（1943）中的《哀歌》(Elegy)

男高音独唱，独奏圆号

第一小提琴，第二小提琴，中提琴，大提琴，低音提琴

这是一部英国诗歌声乐套曲的第三乐章，诗歌的范围从 15 世纪到 19 世纪。下面的诗是威廉·布莱克作的。

原文	**译文**
O Rose, thou art sick;	玫瑰娇且柔
The invisible worm	蜂蝶闹啁啁
That flies in the night,	
In the howling storm,	雨骤风狂夜
Has found out thy bed	恣意落枝头
Of crimson joy;	
And his dark,secret love	莫道爱花好
Does thy life destroy.	红颜一命休

小节

1–6	第一段的管弦乐引子呈示并发展了基本的音乐构思：下行半音阶滑奏使得和声猛然一变。举例而言，在开头处，弦乐在低音区以慢速进行曲的节奏发出 E–B 五度，下方八度重复。圆号从大三度音（升 G）进入，接着却变成小三度（还原 G），隐喻狡猾的害虫已经到了玫瑰花蕾的中心。
7–11	引子还在继续，低一个大三度重复第二小节，但是接着突然升高八度。
12–17	引子的最后部分在又一次和声移动之上逡巡不已，这种移动已经出现过：弦乐奏的是降 B 大三和弦，圆号从五音（F）进行到三全音（E）（三全音很难唱，中世纪曾经禁用；在乐曲中经常用来使人联想到邪恶——译注）。
18–25	男高音取代圆号，在弦乐的和声中捣乱。在歌声进入的地方，再一次出现了引子开头处用过的 E 大调 –E 小调转换；后来，在歌词“恣意落枝头”(Has found out) 处，又听到了第 7 小节的 C 大调 –C 小调转换。总的来说，该乐章的歌唱部分是引子的缩减重复：“莫道爱花好”(dark, secret love) 又是那个重要的降 B 和弦。最后，半音阶滑奏改成了上行，

	从G到升G，将E小调转回到E大调。
25—40	圆号重新进入，重复2—17小节，构成三重变奏曲式。
41—42	尾声中圆号两次下滑，将E大调转到E小调，但随即又回到原处，这样，男高音最后结束在E大调上。

裁。此后30年间，他惟一的重要乐队作品是《大提琴交响曲》(1963)，是专门为穆斯基斯拉夫·罗斯特罗波维奇写的，另外还有一首奏鸣曲和三首大提琴组曲也是题献给他的。其余的器乐作品或是别的体裁的作品，同献给罗斯特罗波维奇的情形相似，也是为朋友而作。歌曲亦然。布里顿的歌曲都是为特定的歌唱家而作的，尤其是为皮尔斯而作。他们两人固定地合作举行演唱会，演唱的作品包括他自己写的套曲、他喜爱的舒伯特歌曲、他改编的英国民歌以及珀塞尔的作品。《战争安魂曲》(War Requiem, 1961) 预定的独唱者也是皮尔斯，这是布里顿最大的合唱作品，为纪念第二次世界大战中的死亡者，在重建的考文垂大教堂演出；里面插入了几首威尔弗雷德·欧文(Wilfred Owen)的战争诗。欧文的诗歌经常用冷嘲的口吻，但布里顿用于此处却在传统的、冷漠的拉丁弥撒中表达了个人对于死者的悲痛。

布里顿除此以外的重要作品全部是歌剧类型的。他为伦敦科文特花园的皇家歌剧团作了根据赫尔曼·梅尔维尔小说改编的《比利·巴德》(Billy Budd, 1951)，剧中主角是一个无知的水手，一个妒忌和不公平的牺牲者。这是他写的最规范、最交响化的大型歌剧总谱。由于整个剧情的背景是在十八世纪的军人中展开，因此剧中没有女角。这种大题材并不适合布里顿的胃口。他宁可选择较小的形式：演员的人数不多，十几个人的乐队。这样逐渐形成了“英国歌剧团”那样的团体，他为该团写了一系列的室内歌剧，代表作是《旋螺丝》(The Turn of the Screw, 1954)。剧本系根据亨利·詹姆斯的小说改编，它对儿童式的幻想进行了认真的研究，是布里顿最具有戏剧性效果的作品之一。音乐结构本身具有的紧张压力——正如“旋紧螺丝”的字面含义，是通过十二音主题的类似帕萨卡利亚的曲式实现的。但十二音体系在此处的作用（正如肖斯塔科维奇的一些作品中）是强调而不是弱化调性的紧张度，而主要角色之间的斗争正是通过对抗的调性中心之间的斗争体现的。进一步说，这种斗争反映的是布里顿自己在探索中的困惑——为了重新找到欢乐的童真的困惑，这一点在他的许多作品中都有所表现。这部歌剧的震撼力还在于它揭示了天真只是表象，儿童也具有令人惊讶的邪恶的潜质。

1948年，布里顿和几个朋友在萨福克的海滨城市奥尔德伯格——他和皮尔斯最近定居于此——创办音乐节。他为“英国歌剧团”和其他一些特定歌唱家写的作品成为这个音乐节的核心节目。奥尔德伯格为他提供了渴望已久的孤立、隐居的环境，而音乐节则使他有机会按照自己的条件演出自己的作品。许多作品是在这里首次上演的，包括他改编的《仲夏夜之梦》(1960)、三部一套的“教堂寓言剧”（这三部剧带一点斯特拉文斯基的味道，介乎歌剧和日本的能剧之间）(1964—1968) 和他的最后一部歌剧《命终威尼斯》(1973)。最后一部歌剧也给皮尔斯提供了一个机会，在德国作家托马斯·曼的作品中当一次主角。在这个剧本中，阿申巴赫迷恋的男孩被写成一个跳舞的人，由此而摆脱了散发着甜蜜而陈腐气息的歌剧领域的局限，他伴随着由定音打击乐器奏出的轻柔、迷人的音乐欢快地起舞。

蒂皮特

从某种角度来看，迈克尔·蒂皮特（Michael Tippett，生于1905年）与布里顿正好相反。布里顿在20岁前后已经写出几部富有个性的作品，蒂皮特直到30岁还没有写出自己觉得满意的东西；与布里顿的多产比较而言，他的作品数量并不太多。两人的音乐气质也有明显的不同。布里顿的典型表现方法是亲密的、私人性质的，因此他在歌曲、室内乐和室内歌剧方面特别成功。蒂皮特则自认为是完全面向公众的艺术家，选择公众关心的题材，与之相应的是他的作品分量很重，多为大型的歌剧、交响曲和清唱剧一类的体裁。

第一部清唱剧《我们时代的孩子》(A Child of Our Time，1941)令人注目地成为他的艺术生涯的开端。脚本是根据一个纳粹报复事件写的，但他不仅是简单地控诉邪恶，而是进一步深入探讨："我必须清楚心中的阴暗与光明之所在。"蒂皮特的目的是让观众进入剧情，并为此目的而选择素材。灵歌时而打断朗诵者的声音，时而与之交错重叠，简直就像巴赫受难曲中的众赞歌。

在蒂皮特的大型作品中，多数与《我们时代的孩子》有哲学思想上的联系。也就是说，通过自我分析和移情作用治疗人类的攻击本能。他写的第一部歌剧《仲夏结婚》(The Midsummer Marriage，1955)，以一对年轻人结婚的前夕为故事中心，是启蒙

蒂皮特的歌剧《烦恼园》1970年12月2日在科文特花园首次演出时的一个场景。



式的象征主义戏剧。剧中随处都是从布莱克到心理学家荣格（Jung）的想像中的意象，其音乐的织体亦相应地丰富异常。以此剧为开端的一个短时期是作曲家创作手法多样化的时期，作为其标志的还有钢琴协奏曲中微波潋滟的木管和跳跃的小提琴声部以及第二交响曲。从《普里阿摩斯国王》(King Priam，1962)开始，与斯特拉文斯基和梅西昂的音乐风格的演进相应，色彩斑斓的音乐形象一变而为凝束的块状音响，而且有一系列的器乐作品属于同一范畴。自七十年代初期起，蒂皮特又将他在广泛领域中各式各样的创新重新汇聚在一起，以此表达对于和谐的追求——政治的、文化的、国家的和种族的和谐——他的歌剧《坚冰消融》(The Ice Break，1977)的主题正在此处。在这部歌剧及他的第三交响曲中，又一次以美国黑人音乐、特别是布鲁斯为创作原料，它们与其他素材和谐共存。

1945年以后

虽然许多作曲家的创作年代跨越第二次世界大战的结束——我们已经介绍过的人中就有斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇、卡特、科普兰、布里顿和蒂皮特——1945年仍然是一个有实用意义的界线。巴托克和韦伯恩在这一年逝世，接着是勋伯格。在以后的几年中，法国人彼埃尔·布莱兹（Pierre Boulez）、德国人卡尔海因兹·施托克豪森（Karlheinz Stockhausen）等许多人的成名作次第问世，他们即将在音乐的发展进程中扮演主角。即使是活跃在战前的作曲家——包括上面提到的六个人——也经历了战后的风格剧变的年代，从前属于勋伯格周围小圈子独有的序列作曲技术已经得到所有人的热切关注。

梅西昂

在四十年代末五十年代初，欧洲激进音乐观念的中心是奥利维埃·梅西昂（Olivier Messiaen，生于1908年）在巴黎音乐学院教的课程。他当时是管风琴家兼作曲家，按说他的工作是巩固天主教信仰的神秘性和调式的吸引力，而不是技术上的新鲜玩意儿。然而梅西昂后来的道路证明，他早就准备好将不懈的求知欲带来的新发现用在自己的音乐中。在三十年代初期，他的音乐以“教堂调式”或者新发明的音阶为坚实的基础，以后则致力于综合使用多种手段，包括序列主义、以古代印度音乐或希腊诗歌为模式设计节奏、以他对音响“色彩”的独特眼光选择密集的和声、在野外收集鸟类的鸣声并整理成可用的素材，甚至将圣经中的文字改为乐谱的代码。所有这些手段最终都应用在罗马天主教会的带有神秘氛围的仪式中。这是梅西昂音乐背后的核心力量。他将这些手段高度扩展、技艺高超地化入关于基督童年的沉思冥想，写成《二十首凝视圣婴》(20 Regards sur l'Enfant - Jésus，1944)(参见欣赏提示X.G)。

如此丰饶的素材是不可能装在平稳、连贯的曲式里的。梅西昂使用的典型样式、主要作品是相对独立的块状结构，块的位置经常变换，或者用其他办法对称安排。因为同样的原因，他的织体写法倾向于支声复调而不是单声旋律或对位。比如说谱例X.7，取自他的《图伦加利拉交响曲》(1948)，音乐分为彼此独立的三层：一层是由大管、长号和低音提琴演奏的旋律线；一层是“固定音型托卡塔”，由一组调音的打击乐器担负，发出的声音类似于印度尼西亚的加美兰乐队；还有一层是马特诺电琴和大提琴的之字形的滑奏。这里应该提到一个节奏设计得很有特点的例子，例X.7第一个旋律动机的

奥利维埃·梅西昂 (Olivier Messiaen) 作品
1908 年生于阿维尼翁

管弦乐：《基督升天》(L'Ascension, 1933)；《图伦加利拉交响曲》(Turangalila-symphonie, 1948)；《异国鸟》(Oiseaux exotiques, 1956)；《时间颜色》(Chronocromie, 1960)；《天堂的色彩》(Couleurs de la cité céleste, 1963)；《我期待死者复活》(Et exspecto resurrectionem mortuorum, 1964)；《星光下的峡谷》(Des Canyons aux étoiles, 1974)
合唱曲：《敬神礼仪小曲三首》(3 Petites Liturgies de la Presence Divine, 1944)；《我主基督之变形》(La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ, 1969)
声乐曲：《献给咪的诗》(Poémes pour Mi, 1936, 后改为管弦乐伴奏)；《阿拉维，爱情与死亡之歌》(Harawi, chant d'amour et de mort, 1945)
钢琴曲：《二十首凝视圣婴》(20 Regards sur l'enfant Jésus, 1944)；《鸟》(Catalogue d'oiseaux, 1958)；《阿门幻想》(Visions de l'Amen, 两架钢琴, 1943)
管风琴曲：《天国之宴》(Le Banquet Céleste, 1928)；《基督升天》(L'Ascension, 1934, 有管弦乐版本)；《救世主的诞生》(La Nativité du Seigneur, 1935)；《享天福的圣身》(Le Corps glorieux, 1939)；《管风琴曲集》(Livre d'orgue, 1951)；《圣三一神秘沉思曲》(Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité, 1969)
器乐曲：《时间结束四重奏》(Quatuor Pour le fin du temps, 1940)
歌剧：《阿西兹的圣弗朗索瓦》(St Francois d'Assise, 1983)

欣赏提示X.G

梅西昂：《二十首凝视圣婴》(20 Regards sur l'Enfant Jésus, 1944), No.18,《凝视可怕的敷圣油礼》(Regard de l'onction terrible)

钢琴独奏《凝视可怕的敷圣油礼》是全长两小时的共20首乐曲之一，内容是关于基督童年的冥想。
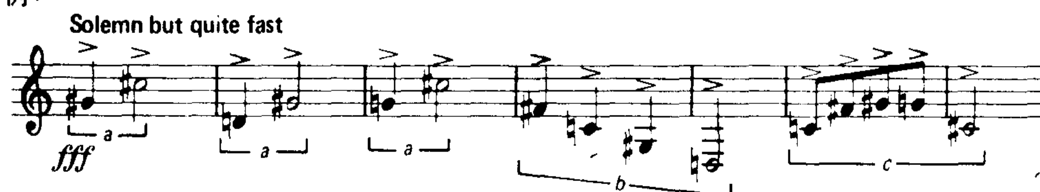
小节

1-22	右手向下弹出三全音再加一个四度的变化和弦，在第一次十六分音符的急流之后是连续的时值增值：八分音符、附点八分音符、四分音符，如此进行下去。与此同时，左手反其道而行之，向上运动，从全音符开始，时值递减。在这个引子式的部分后面，一个向上的滑奏和向下的琶音和弦为进入乐曲的主要部分做好了准备。
23-37	主要主题是用奥尔加农风格配和声的众赞歌（见例i），也就是说，只用五度和八度。各个构成要素之间用华丽的装饰音分割开，其上方的音高达到了众赞歌的极限，使用的音属于梅西昂自创的对称调式之一（见例ii，数字表示以半音为单位的音程）。
38-52	重复前一部分，但众赞歌的调式改变了。
53-67	众赞歌a和b部分材料的变奏，加进了新的装饰成分。
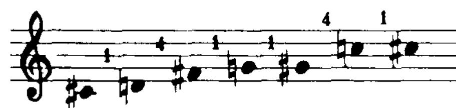
68—82	再次重复23—37小节，转到上方大三度。
83—97	从众赞歌c取出部分材料的变奏，加进新的装饰成分。
98—112	又一次重复23—37小节，移到上方小六度。
113—127	重复53—67小节，移到上方小六度。
128—142	还是重复23—37，移高一个八度。
143—157	变奏反复前一段。
158—177	变奏反复83—97小节，以响亮而肯定的升C结束。
178—198	引子部分的“转位”：左手减速下行，右手增速上行。

整个曲式可以表示为：X—A—A—B—A—C—A—B—A—A—C—X.

例 i



例 ii



例X .7 (Moderate)

钢琴
钢片琴
铃
颤音琴

ff

大提琴

glissando
mf
ppp
glissando
mf

大管
长号
低音提琴

x
y
ff

时值（x：八分音符 － 四分音符）乘以一倍半构成第二个动机（y：附点八分音符 － 附点四分音符）。

作品的特点与其标题恰好相符，“图伦加利拉”是两个梵语词，意为“节奏”和“表演”（或“爱”）。不过，《图伦加利拉交响曲》有十个乐章，从第一乐章中抽出的谱例7代表的抽象思维方式只能说是其中的一个方面。梅西昂曾经说它也是《特里斯坦》交响曲。在好几个乐章、尤其是第六乐章《爱情憩息的花园》中，他毫无顾忌地让缠绕

的弦乐在敏感的升F大调中翻滚。在梅西昂的作品中，确实经常是数学和情欲并存，其实这很自然，只要他既赞颂上帝是宇宙的设计师，又视人体为上帝最精致的创造物。《图伦加利拉交响曲》集中体现了梅西昂的早期观念，这些观念其实大多在先前的钢琴、双钢琴或管风琴作品中已经显示出来。这部作品的意义不仅是那些以“图伦加利拉”命名的乐章，它引出了梅西昂在此后两三年间非常感兴趣的序列式结构。这种兴趣也影响了他教出来的布莱兹和其他一些学生。从此开始，他将序列技法运用到节奏上，方法是选择一种算术法则来决定时值的演进（例如，用一组12个三十二分音符），然后用逆行等序列方法来发展。他在这个方向上走得最远的作品是钢琴曲《时值和音量的模式》(Mode de valeurs et d'intensites)，它由三条线组成透明的织体，音高、节奏时值和力度全部序列化。

这种高度逻辑化但是非常难懂的音乐对布莱兹和施托克豪森有巨大影响。不过对于梅西昂本人来说，这个作品是孤立的，归于最没有个性的那一类。他的下一部作品《管风琴曲集》(Livre d'orgue，1951)就回到了他自己的管风琴天地，将古老的调式和崭新的结构主义结合在一起。之后，有一段时间他用鸟鸣为素材，在《鸟》(Catalogue d'oiseaux，1958)中几乎没有使用别的材料，这首乐曲是将法国各地不同的鸟在各自栖息地的印象写成内容充实的若干乐曲，每一首代表鸟儿24小时的活动。

梅西昂后来的大多数作品都吸收了三十年代、四十年代、五十年代的创作心得，而且其中大多具有明显的宗教意义。不过他不愿意承认自己是神秘主义者，宁可被人看作一个音乐家兼神学家，向世人解释已经由教会揭示出来的真理。例如规模庞大的《我主基督之变形》(La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ，1969)，14个乐章中的每一个都是对《新约》或圣托马斯·阿奎那说过的话加以形象解释。虽然涉及的范围是非常个性化的——包括其中的鸟鸣、复杂的节奏设计、打击乐器组、色彩性和弦、对大自然和调式性的呼唤——然而普通的曲式结构则传达出必然性和客观性的感觉。

布莱兹

同勋伯格一样，梅西昂作为一个教师的成功之处，在于他的学生不是他的模仿者，除非当他们认定模仿是最有效的办法。所以，彼埃尔·布莱兹（Pierre Boulez，生于1925年）才能够从梅西昂那里学到用计算方法设计节奏，学到充满活力的钢琴写法，学到调音打击乐器的配器技巧，同时在和声和曲式方面又完全不同。布莱兹很早就是序列主义者，曾经效法勋伯格式的激情和骚动。他很快就发展到“整体序列主义”，将类似于勋伯格在十二音体系中用于音高的那些规则应用到其他因素上，比如说节奏、力度和色彩，典型作品是他为两架钢琴写的《结构》(Structures，1952)。但是此后他又发展到另一种类型的精雕细琢，重新使用弹性时值、装饰手法、大起大落这样一些典型特征。这个阶段的高峰是《无主之槌》(Le Marteau sans maitre，1955)，歌词是勒内·夏尔作的三首超现实主义短诗，全曲分为9个乐章（在歌曲中加入器乐的阐述），表演编制为女中音、中音长笛、中提琴、吉他、颤音琴、牢洛林巴琴（大型的木琴）和不定音打击乐器。乐队的音色使人想起德彪西和勋伯格，但这只是因为其中有亚洲或者非洲音乐的味道；其风格是属于布莱兹自己的，速度很快，音响清脆，结构错综复杂（速度太快，耳朵很难捕捉），表现方式是以镇定的冷静传达极度的激情。这里还有西方对于时间和进程的观念与东方的静止感觉之间的抵触之处——最令人震惊的表现是，一个节奏运动之所以启动只是为了猛然间停顿，而布莱兹则借此机会纵情挥洒他

例X.8

(Fast)
accel. rit.
木琴
颤音琴
钹
吉他
中提琴
pizz.

彼埃尔·布莱兹（Pierre Boulez） 作品
1925年生于卢瓦尔

管弦乐：《重叠》(Doubles，1958)；《重重皱褶》(Pli selon pli，1962)；《断片／复合》(Eclats/Multiples，1970)；《弦乐篇》(Livre pour Cordes，1968 －)；《爆炸—固定》(explosante-fixe...1972-1974)；《回忆》(Mémoriales，1975)；《应答圣歌》(Répons，1981)

声乐曲（含器乐）：《无主之槌》(Le Marteau sans maitr，1955)；《马拉美即兴曲 I-III》(Improvisation sur Mallarmé I-III，1957-1959)；《卡明斯是诗人》(e.e.cummings ist der dichter，1970-)

器乐曲：《四重奏篇》(Livre pour quatuor，1949)；《断片》(Eclat，1965)；《领域》(Domains，1968)；

钢琴曲：奏鸣曲-No.1（1946），No.2（1948），No.3（1957）；两架钢琴曲－《结构 1—11》(1952—1961)

电子音乐：《练习曲集》(Etudes，1952)；《机器交响曲》(Symphonie Mécanique，1955)

所偏爱的回声式音响（见例X.8）。

在他写的下一部更大的作品《重重皱褶》(Pli selon pli，1962)中，这种风格进一步表现出来：这是根据象征派诗人马拉美的一幅肖像画而作的，用女高音和一组强烈的调音打击乐器。姿态摆得更大了，但精神上的压力有所降低：取而代之的是由布莱兹提供给表演者的弹性的做法（例如可以改变段落的顺序）。这种做法来源于马拉美关



奥利维埃·梅西昂在收集鸟叫声。摄于1961年。

于偶然性的想法，以及美国作曲家约翰·凯奇关于经验的新认识。他在这个方向上走得并不太远，虽然起手作了不少开头，实际上在《重重皱褶》之后完成的作品很少：布莱兹曾经说过，音乐是由各种各样的简单的基本乐思繁衍而来的，因此必须将其看作一个很容易开始而很难完成的过程。六十年代和七十年代，他的时间主要用于指挥（他同时担任纽约爱乐乐团和英国广播公司交响乐团的首席指挥），八十年代又将精力投入到巴黎的一个先进的计算机音乐实验室。他在那里的第一个作品是《应答圣歌》(Répons，1981)，这时似乎恢复了创作的活力和承继自瓦雷兹的感情因素，这种感觉只有依靠功能复杂的电子设备才能推动音乐的发展动力。

施托克豪森

卡尔海因兹·施托克豪森（Karlheinz Stockhausen，生于1928年）涉足电子音乐的时间比布莱兹长，不过他们两个人是从同一个地方开始的：彼埃尔·舍费尔(Pierre

卡尔海因兹·施托克豪森 (Karlheinz Stockhausen) 作品
1928 年生于科隆附近的布尔格默德拉特

管弦乐：《游戏》(Spiel，1952)；《点》(Punkte，1952)；《群》(Gruppen，1957)；《混合》(Mixtur，1964)
器乐曲：《对位》(Kontra–Punkte，1953)；《速度》(Zeitmasse，1956)；《循环》(Zyklus，1959)；《七天》(Aus den sieben Tagen，1968)；《列日的字母表》(Alphabet fur liège，1972)；《崇拜》(Inori，1974)
声乐曲：《正方》(Carré，1960)；《时段》(Momente，1964)；《音准》(Stimmung，1968)
电子音乐《电子练习曲》(Electronic Studies，1953)；《少年之歌(Gesang der Junglinge，1956)；《接触》(Kontakte，1960)；《远距音乐》(Telemusik，1966)；《赞美歌》(Hymnen，1967)
钢琴曲：《钢琴练习曲 I–XI》(Klavierstucke I–XI，1953–1956)；两架钢琴和电子乐器的《曼怛罗》(Mantra，1970)

Schaeffer，生于1910年）在巴黎主持的实验室。舍费尔在1948年以唱片为素材，成为创造出电子音乐实际作品的第一人。他在法国广播电台主持的实验室成了“具体音乐”(musique concrete)的中心，即用录制的自然音响来制作音乐(参见405页)。1951年布莱兹在那里短期工作，施托克豪森于1952年也到了这里，此时他正在巴黎师从梅西昂学习。但是他们两人都认为“具体音乐”的技术太原始了。布莱兹这时正在写第一本书《结构》(Structures)，而施托克豪森为回应梅西昂的《时值和音量的模式》(Mode de valeurs)，正在为钢琴、打击乐器和两件木管乐器创作难度毫不逊色的《十字形游戏》(Kreuzspiel)。

施托克豪森在他的家乡科隆找到了一个更合适的实验室，1953年至1954年在那里创作了两首练习曲，这是完全用电子方法制作的第一批音乐作品：其音响是合成的，不是自然乐器的录音。此外，施托克豪森在科隆期间完成的器乐作品、为10个演奏者而作的《对位》(Kontra–Punkte，1953)也毫不逊色。他在这部作品中超越了早期创作中以单个元素为单位的方法，以音群为考虑对象，创立了为混合乐队用的可变的作曲方法，影响了同时代所有的欧洲作曲家。五十年代中期，三部作品几乎同时问世，进一步确立了他的地位：《少年之歌》(Gesang der Junglinge，参见405页)是一首光彩夺目的磁带音乐，高音独唱者与合成音响的织体完全地融合在一起(参见欣赏提示X.H)；《群》(Gruppen)将乐队分作三组，摆在观众席的周围，场中的音响时而分立，时而融合；还有一部是《钢琴练习曲XI》，采用了布莱兹同一时期的第三钢琴奏鸣曲中用的办法，独奏者必须自己决定乐谱上提供的诸多片断的演奏顺序。

这个将电子手段和常规乐器混合使用的阶段的最高峰是为钢琴、打击乐器和磁带而作的《接触》(Kontakte，1960)。就这部作品，施托克豪森曾说过这样的话：“已知的音响……所起的作用就像是新发现的电子音响世界里、无拘无束的空间中的交通信号。”由于施托克豪森的总谱充其量是电子部分的印象图，也由于这样的作品不单依存于声音还依存于空间，所以印刷的所谓乐谱只能传达一个最粗略的意图：音乐的构成要素中还包括好似从扬声器的后面发出来的各种层次的事件、在听众的四面八方回旋

欣赏提示X.H

施托克豪森：《少年之歌》(Gesang der Junglings，1956)，开头的序列

这是一首创作于磁带上的电子乐曲，在西德广播电台音响实验室制作。没有出版乐谱，但其原始的音响素材可以明确为是一个男童的声音和电子合成音响。男童所唱的歌词是颂歌《祝福歌的戏剧》*(Benedicite, omnia opera)*的德语译本。

原文	译文
Preiset (or Jübelt) den (or dem)herm, ihr Werlke alle des Herrn:	主创造了一切，颂扬主：
lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.	永世颂扬，赞美主。
Preiset den Herrn,ihr Engel des Herrn:	啊，主的天使，颂扬主：
Preiset den Herrn ihr Himmel droben.	看那天堂，赞美主。
Preiset den Herrn,ihr Wasser alle die über den Himmeln sind;	看那苍穹中的银河，赞美主：
Preiset den Herrn,ihr Scharen des Herrn.	主的力量无穷，赞美主。
Preiset den Herrn,Sonne und Mond:	看那日月，赞美主：
Preiset den Herrn,des Himmles Sserne.	仰望群星，赞美主。
Preiset den Herrn,aller Regen und Tau:	为雨水和露珠，赞美主：
Preiset den Herrn,alle Winde.	为和煦的微风，赞美主吧。

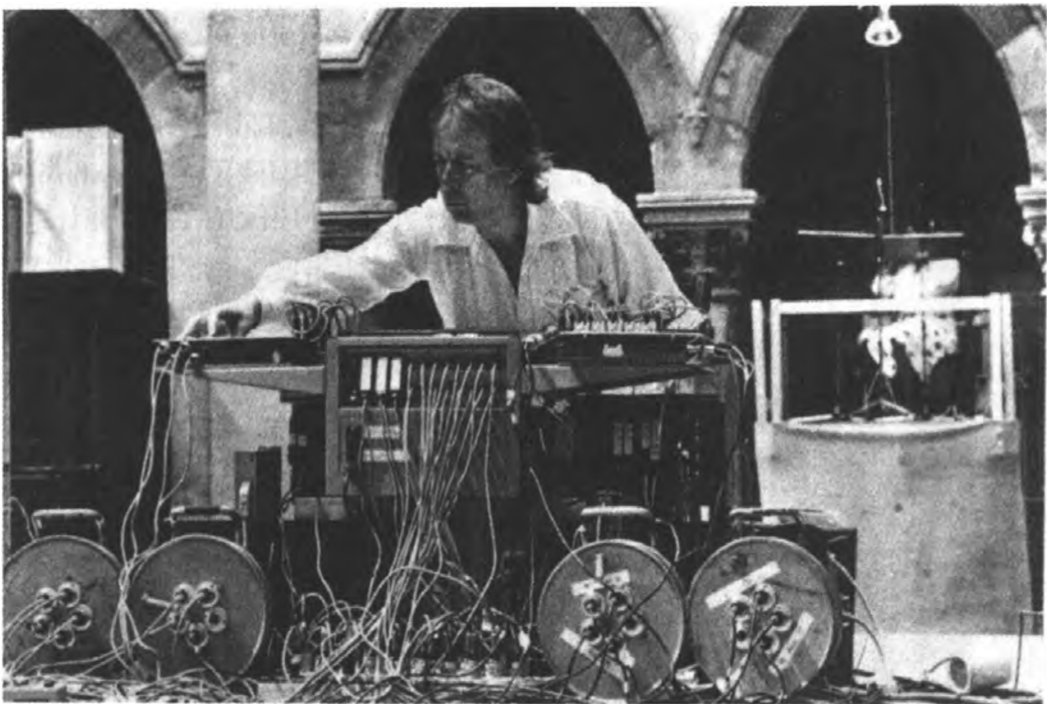
时间	
0'00"	乐曲以丰满华丽的电子音响开始。
0'11"	遥远的男童声，隐约可以分辨唱的是“赞美”。施托克毫森在这首乐曲中出色地运用技术处理手段，使得语言的含义变得模糊：比如此处是将声音置于远方，还有的地方是打乱歌词的顺序，将歌唱的声音与其他声音或电子音响混合在一起。
0'29"	男童独唱声音出现在左方，接着在右方听到人工合成的男童“合唱”。背景是持续的“自然音响”的合唱效果。
1'10"	一个新的合唱队从右方进入，接着是独唱者唱的“赞美主”。
1'30"	合唱再次从右方进入，伴随着同样在右方的两个独唱的声音，反复唱着“主的力量无穷”。
1'45"	在音响织体中听到合唱队的声音。
1'57"	一个独唱者在中间，像前面一样唱“赞美主”。然后是一个短小的“发展部”，出现了一些前面听到过的事情：开始处的“赞美”，听到过的二重唱“力量无穷”，以及独唱的“赞美主”。
2'45"	上一段过后，只剩下一个“自然音响”效果，当丰富多彩的电子音响进入后，它融入背景之中。
3'02"	“自然音响”再次出现，不过这次是用电子模拟，音乐的速度慢了下来，织体也逐渐稀薄。独唱声部的歌词是上文中的最后两行。
4'19"	这一段结束：这段音乐大约是整个作品的三分之一。

的电子音响；还有实际的钢琴－打击乐音响和只能想像位于电子设备中的音响之间的对比。谱例X.9或许能够将其处理方法揭示一二。在谱例上可以看出，在稳固的电子音响中，有两组成分被分离开来，其中一组曲折而下，后面的一组则呈上行态势。第一组的轨迹是钢琴和玛林巴；第二组后来被缩减成表示音响的小斑点，是由噪音打击乐器和高音钢琴承担的。

《接触》是施托克豪森的典型作品，强调常规乐器与电子设备并重（他的大多数作

例X.9

品需要使用电子设备，但是除了早期的习作之外，没有一部作品是纯粹电子的）。另一个突出之处是找到了新的音乐结构原则。就这部作品而言，是通过声音的变形。施托克豪森不信任预先规定设计好的曲式，因此在《接触》完成之后不久就发展出“时段形式”的概念。其中的时段彼此衔接进行，用不着任何人为它们的顺序操心。不过，程式意识使得他不断地修正这个思想，甚至在以《时段》命名的作品中，这些时段也是按照某种模式安排、考虑其相似性和变化。



卡尔海因兹·施托克豪森在操作他的电子设备控制板。

到六十年代后期，施托克豪森的创作方法更加脱落形迹，为他自己的由传统乐器和电子设备的乐手混编的演出团写的作品尤其如此。这个阶段的代表作是《七天》(Aus den sieben Tagen)。表演者手中只有一段简短的文字说明，据此靠自己的音乐感觉演奏。照这样发展下去，恐怕下一部作品只能是不出声音了。但是施托克豪森却退了回去，突然为两架钢琴和电子乐器写了一部长达一小时的、全部记谱的《曼怛罗》(Mantra)。

这是他用旋律性的主题或者说旋律音型写的第一部作品。其技术手法在某些地方与序列主义相近，但两者之间重要的差异在于施托克豪森的音型组织有明确的轮廓，是作为旋律使用的。前面所说的相近指的是整部作品中材料的发展手法，诸如移调、转位等变形的手段。一个典型的例子是乐队作品《崇拜》(Inori, 1974)，其旋律音型是逐渐形成的，然后将其用于丰富的和声组合之中。整个的过程给人的感觉是由两个舞蹈者控制的，这两个人位于高于演奏者的平台上，做出祈祷仪式中的种种动作。

施托克豪森的后期作品多为这样的音乐和戏剧的混合物，表现宗教仪式和对于命运的自我意识。《光》(Licht)是一个施托克豪森打算一直进行到世纪末的大型计划，用7个晚上连续上演7部舞台作品组成的套剧。剧情是以天使长米歇尔、爱娃和撒旦等几个主角为中心的新编神话故事。

亨策

汉斯·维尔纳·亨策(Hans Werner Henze，生于1926年)基本上是一个歌剧作曲家。意大利的声乐传统对他当然有重要的影响，他觉得对意大利文化缺乏深入了解而受到刺激，以布莱兹和施托克豪森为核心的集团地位上升、在德国各地举办的新音乐节占据统治地位也刺激了他，因而在1953年移居意大利。亨策只是被他们的序列主义的旗号所吸引，因为他自己早年也曾是勋伯格的信徒。但在他看来，作曲的技术应该服从于戏剧的要求，为此他很满意自己从斯特拉文斯基、意大利音乐、德彪西（细腻的配器）、爵士乐和加勒比海民间音乐中汲取养分并开拓出广阔的风格。

刚刚完成了学业，亨策就开始在剧院工作。他最早的成功是歌剧《孤寂的林阴路》

(Boulevard Solitude, 1951)。该剧故事情节是《玛侬·莱斯科》的翻版，音乐风格是以贝尔格和斯特拉文斯基为模范拼凑而成，如此可以将古典的咏叹调和爵士舞蹈一起装在十二音序列的框架中。移居到意大利两年之后，在北方人梦想中的炎热、晴朗、古色古香的南方的熏陶下，他的作曲范围开始更加宽广，和声和乐器的使用更加丰富。第一个重要成果是歌剧《鹿王》(König Hirsch, 1956；修订时改为意大利语)，是在魔法迷宫中探险的幻想故事，其管弦乐音响之丰富堪与这样的故事匹配。

六十年代初期，亨策吸收的各种影响终于融汇为流畅、多彩的个人风格，可以在他的《第五交响曲》(1962) 这样的作品中展示简洁而富有内涵的表现力。不过，他的这种风格在描写怀旧的惆怅、浪漫的爱情和孤独时更显特色。接着他用奥登（W.H. Auden）和切斯特·卡尔曼（Chester Kallman）编的剧本写成《巴萨里茨》(The Bassarids, 1966)。故事基础出自古希腊戏剧《酒神的女祭司》(Euripides' Bacchae)，描写冷酷的制约和疯狂的自我放纵之间的冲突。这部歌剧亨策采用了不间断的四乐章交响曲的形式。其中包含他的地中海风格的颓废、女祭司舞蹈中原始的生命力、间奏曲中模仿十八世纪牧歌时隐含的嘲讽，还从巴赫的作品中引用了一些片断，暗示严守清规的潘西乌斯（Pentheus, 欧里庇得斯的戏剧中底比斯的国王，在酒神的狂欢之宴上被自己的母亲和底比斯的女人们撕碎；艺术作品中常用此典，引申为失去纪律和约束的结局——译注）的毁灭和基督在十字架上受难之间的联系。

《巴萨里茨》完成之后，亨策追求的传统歌剧的目标看来已经实现，他有一些失落感，有一点自我怀疑。思想上的矛盾使他为了政治活动的需要而创作。1968年政治运动的焦点是反对越南战争，抗议活动席卷欧洲和美洲。亨策以戏剧性清唱剧《梅杜萨之筏》(Das Floss der Medusa, 1968)积极地投身其中，为观众塑造了一个高尚的劳动阶级形象，反衬小资产阶级漫画式的乏味和贪婪。他的下一部歌剧是《我们来到河边》(We Come to the River, 1976)，英国剧作家爱德华·邦德撰脚本，该剧猛烈抨击了资本主义的战争，称颂劳动阶级的良知和爱好和平。这是亨策明显地带有政治意图的最后一部歌剧。此后他转向室内乐，在后来的乐队作品中，他回到了六十年代早期的成熟的写作风格，不过多了一些尖刻的因素。

贝里奥

意大利作曲家卢恰诺·贝里奥（Luciano Berio，生于1925年）在50年代末加入布莱兹－施托克豪森的圈子。他是个地道的意大利人，其音乐尽量避免棱角分明，偏爱固有的或是具有流畅的延展性的曲式，多以歌唱声部或独奏乐器为主。贝里奥曾经一度研究人声和非人声音响的结合方式，也就是施托克豪森在《少年之歌》中做过的尝试。他最精致的作品之一是为女高音、竖琴手和两个打击乐手而作的《圆圈》(Circles, 1960)，卡明斯（e.e.cummings）诗歌的吟诵声和诗意回旋融入乐器的音响（见例X.10）。音乐演出平台的戏剧性布置是《圆圈》的重要特点，因为女高音要逐渐地向伴奏组靠拢，而这两个人则要求靠得更近，最后位于同一个音乐画面中。

即使没有这些编排调度，贝里奥的作品也包含表演音乐时的身体动作。他为不同乐器的独奏者所写的一组《序列曲》(Sequenza)，不仅是技巧高超的乐曲，还是由独奏者表演的戏剧场景，例如《序列V》中长号的滑稽、《序列VII》中双簧管的疯狂、《序列IX》中单簧管的绝望和沮丧。确切地说，贝里奥在音乐会乐曲中表现的戏剧场景比他的舞台作品还多，虽然他的创作中包含许多舞台作品。

例X.10

凯 奇

在四十年代末五十年代初，布莱兹和施托克豪森将序列主义运用到音高之外的其他要素上，米尔顿·巴比特（Milton Babbitt，生于1916年）在美国也做着同样的事情，然而他们之间却没有什么个人联系。约翰·凯奇（John Cage，生于1912年）有时被看作巴比特的对立面。他一生的大部分时间致力于将音乐从理智的控制下解放出来，而不是让它更加忠实、彻底地为理智服务。凯奇曾经师从考埃尔（见443页）学习，1934年又跟勋伯格上课，年轻时代写了一些序列主义的作品。序列主义，以及他

约翰·凯奇（John Cage） 作品

1912年生于洛杉矶

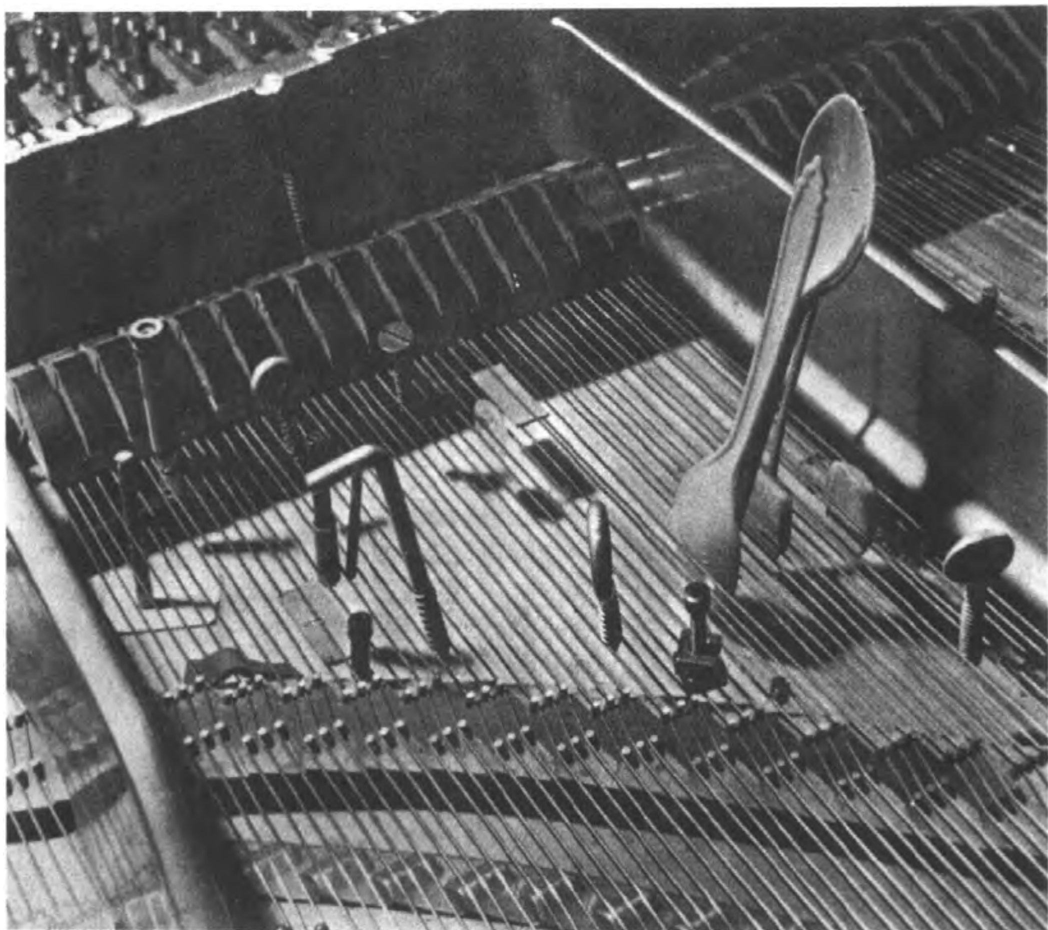
钢琴曲：《变形》(Metamorphosis，1938)；《奏鸣曲和间奏曲》(Sonatas and Interludes，1948)；《变之音乐》(Music of Changes，1951)；《钢琴音乐》(Piano Music，1952)；《俳句7首》(7 Haiku，1952)；《水上音乐》(Water Music，1952)；《廉价模仿》(Cheap Imitation，1969；后改编为管弦乐曲)

打击乐曲：《金属结构 I》(first Construction [In Metal]，1939)；《第二结构》(Second Construction，1940)；《第三结构》(Third Construction，1941)；《臆想的景色I—V》(Imaginary Landscape I—V，1939—1952)

电子音乐：《丰塔那混合音响》(Foutana Mix，1958)；《弹药包音乐》(Cartridge Music，1960)；《罗扎混合音响》(Rozart Mix，1965)；《鸟笼》(Bird Cage，1972)

其他乐曲：《4分33秒》(4'33''，1952)；《变奏曲I—VI》(Variations I—VI，1958—1966)；《组钟曲》No.1—5(Music for Carillon ，1952～67)；《音乐杂技》(Musicircus，1967)；《黄道图》(Atlas Eclipticalis，1961～1962)；《HPSCHD》(1969)；《四重奏I—VIII》(Quartets I—VIII，1976)；《总谱(索罗画40幅)和23份分谱》(Score [40 drawings by Thoreau] and 23 Parts，1974)

凯奇的特调钢琴



对巴厘岛和其他异国音乐传统的认识，都对他的“重复风格”（或者称作固定模式）的形成产生了影响。这是他在创作打击乐团的作品时发展起来的一种写法，其作品如1939年的《金属结构 I》[first Construction (In Metal)]。大致在同一时期，他发现了一种方法，即将各式各样的物体放置在琴弦间，可以由一个人用钢琴产生打击乐队的效果：他称其为“特调钢琴”，并兴致勃勃地将其用在四十年代的许多作品中。
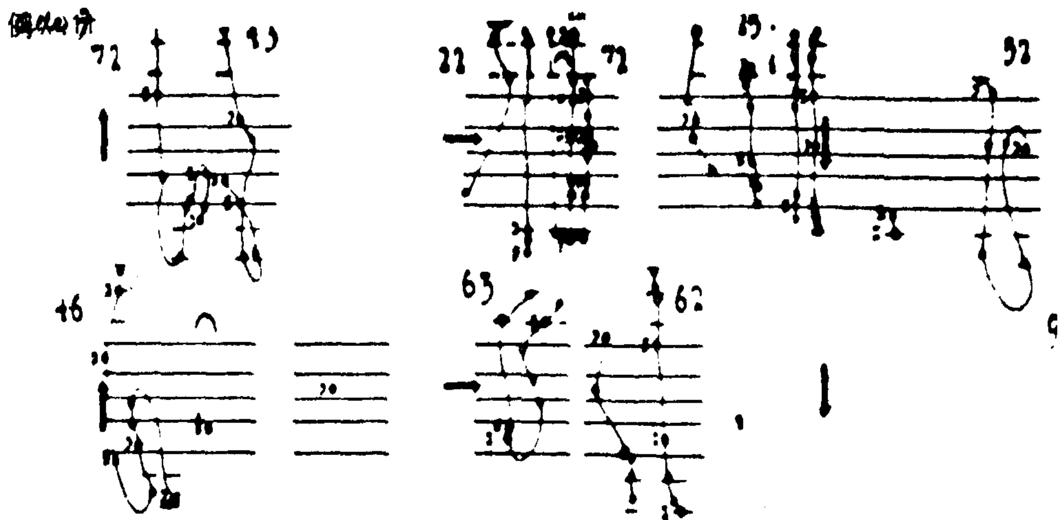
这时凯奇已经定居在纽约（以前他住在西海岸），积极从事教学、芭蕾舞音乐（开始与编舞家默斯·坎宁安长期合作）、作曲。部分是由于他与纽约其他作曲家的交往、部分是通过和那里的画家的接触，还有一部分是因为对东方思想的研究，他逐渐觉得需要从音乐中去掉一切个人的意图。这个想法导致他在为钢琴写作的《变之乐》(1951)中探索性地用掷硬币的办法来决定乐曲的基本性质和诸要素的安排。《臆想的景色》之四（也作于1951年）更是率意而为，总谱就是用12台收音机发出的声音。之后的《4分33秒》(1952) 中他实现了一个酝酿已久的想法，写了一部根本就没有声音的乐曲：表演者或坐或立，做演奏状，但是不发出声音，能够听到的只有周围环境的声响或者观众的反响。照凯奇的观点看来，这些创作同他可能写出来的任何作品具有同样的价值：艺术家的职能应该是引导人们认识生活中无所不在的潜在艺术氛围。

按道理说，凯奇的作曲生涯在《4分33秒》中已经走到了尽头，然而他的新念头实在是太多了，而且对于用电子手段制作音乐尤为热衷。在这个领域，他是一个先行者。从他的打击乐队作品中衍生出一个分支，就是现场演奏的电子音乐；最早的作品是《臆想的景色》之一 (1939)，由转速不定的唱片、加弱音器的钢琴和钹演奏。这个作品问世之后的几年中，凯奇在创作中只用了简单的电子设备。接着在此基础上产生

了成熟的作品《拾音器音乐》(1960),由几个演奏者手持各种物件发出“细微的声音”,再通过电唱机的拾音器拾取信号加以放大。他70年代的作品继续使用这类手法,发音体用贝壳和植物材料。

与此同时,凯奇又在另一个方向上推出大胆的举动,将音乐从音乐会中解脱出来。这是他在六十年代产生的很独特的想法,当时他负责为各种音乐表演者、影像灯光表演一类的活动组织大型聚会。这些想法实际是将艾夫斯“无所不容”(all-inclusiveness)的概念发展到更大的规模,对于电子时代的“瞬间消逝”和“多重吸引注意力”(omni-attentiveness)持欢迎的而不是批判的态度。这个时期的典型“作品”是为羽管键琴和磁带而作的《HPSCHD》(1969),表演者可以按照意愿加上别的表现手段。

凯奇在五十年代末和六十年代的作品很少,七十年代却恢复了多产的创作势头。其中一部分原因是他重新焕发了对管弦乐队的感情。身为受过职业训练的专家,凯奇的音乐以无意识和无拘无束为特征,管弦乐队的氛围与他的音乐似乎格格不入;事实亦是如此,纽约爱乐乐团曾经演出他的《黄道图》(1961),分谱中包含着星图(演奏家们像精灵一般翱翔于其中),结果是一场惨败(见谱例X.11)。因此,凯奇试图用《廉价模仿》(1972)来建立一个样板,说明管弦乐队在音乐民主的新纪元应该是什么样子:不是由作曲家统治(音乐的素材是对另一个人的“廉价的模仿”,用的是萨蒂的《游



行》),也不受指挥的影响,只是按照共同的趣味在一起和谐地演奏。不过这个阶段为时甚短。在后来的乐队作品中,他又回到自由的记谱形式,例如带自我解释味道的《总谱(索罗画40幅)和23份分谱》。

凯奇和巴比特在思想和音乐的观念上分歧甚大,但他们两个人都对其他作曲家有巨大的影响。这种影响主要在美国,然而又绝不仅限于美国。巴比特从1948年起在普林斯顿大学任教,在训练年轻的音乐家方面有其影响;凯奇的观念则是通过他的音乐和著述,同样得意地在年轻人中造成了思维混乱。

织体音乐

五十年代初期的序列主义热潮发生在西欧和美国;由于官方政策的原因,东欧没有同样的现象(肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫亦然)。但是在五十年代后期,对艺术的控制开始放松,尤其在波兰,先锋派突然活跃起来,其特征是新鲜大胆的织体。维托尔德·卢托斯瓦夫斯基(Witold Lutoslawski,生于1913年)作为最杰出的波兰作曲

卢托斯瓦夫斯基、彭德雷茨基

家处于这个运动的领导位置；克里斯托夫·彭德雷茨基（Krzysztof Penderecki，生于1933年）用原始音响所作的音乐产生了一些最吸引人的效果。

变革带来的效果可以在卢托斯瓦夫斯基为巴托克写的两首作品中加以评价：《乐队协奏曲》（Concerto for Orchestra，1954）和为弦乐队而作的《葬礼乐》（Funeral Music，1958），这是对这位匈牙利大师献上的敬礼。协奏曲的格调轻快、机灵、兴高采烈，其中不仅有巴托克类似作品的影响，还能看出斯特拉文斯基的《八重奏》一类作品的影子。《葬礼乐》则是以一个半音阶为基础的严肃正规的写法。不过这两个作品都还不算卢托斯瓦夫斯基的代表作，稍晚一些为小型管弦乐队而作的《威尼斯运动会》(Venetian Games，1961)才是他成熟的风格。这是他第一次使用“随机对位”(aleatory counterpoint)，要求乐队的演奏员不同步地重复一些乐句，由此构成一种织体，音乐的细部在持续的、一组一组不断变化的织体中展现。卢托斯瓦夫斯基后来的几乎所有作品都包含“随机对位”的部分，与完全作曲的部分并存。在流动的、斑驳不定的乐段中，和声难免处于静止状态，他是用后者为音乐提供推动力。他的后期创作大多数是乐队作品，有时带独奏声部，不过也有一首弦乐四重奏（1964）和几首器乐曲。

彭德雷茨基的创作范围更宽一些，并且与卢托斯瓦夫斯基不同。他不用那些表现力丰富的精致写法，而这是作为前辈作曲家的卢托斯瓦夫斯基最擅长的法国特征。两人之间形成对比的还有，卢托斯瓦夫斯基的创作基本上是用脱胎于传统乐器写法的新织体，彭德雷茨基的兴趣则是全新的色彩效果，这在他的弦乐作品中表现得尤其明显。早期的著名例子是他为弦乐队写的《广岛受难者挽歌》（Threnody for the Victims of Hiroshima，1960)，大量地集中使用滑奏、拨奏、弓杆击奏一类的效果，令人震撼。在《圣卢克受难曲》（St Luke Passion，1966)中，为了表现这种暴力的姿态，他找到一个办法，用图形来表示基督经受的考验和十字架上的酷刑，从而开拓出更多样化的表演手段。同样的风格还用在音乐话剧式的歌剧《劳敦的魔鬼》（Devils of Loudun，1969)中，表现宗教的狂热。但是，不久之后，彭德雷茨基开始意识到主题写法和调性和声的力量，于是在七十年代末和八十年代初的作品中出现了布鲁克纳的味道，与早期作品中狂热而富有想像力的风格迥然不同。

返璞归真

彭德雷茨基的转变并不是毫无道理的孤立行为。七十年代音乐最显著的特征之一就是追求简朴和统一：戴维斯从表现主义的戏剧转向交响曲，贝里奥晚期音乐中更多地表现主题内容，其实都是同一个方向。同样的特征也出现在希腊作曲家伊恩内斯·克赛纳基斯（Iannis Xenakis，生于1922年）的音乐里，而他早先的思路是与卢托斯瓦夫斯基和彭德雷茨基的织体作曲方法联系在一起的。实际上，他可以说是这种方法的开创者，因为他的管弦乐曲《停顿之后》(Metastasis，1954)是第一次将每一个弦乐演奏员都处理为独奏者，形成复杂的滑奏音浪。克赛纳基斯一直保留这种类型的整体效果，只不过在后期作品中加进了调式旋律和有推动力的稳定节奏。

克赛纳基斯

利盖蒂

捷尔吉·利盖蒂（György Ligeti，生于1923年）的音乐也带有上述风格，不过或许更精致一些。他出生在匈牙利，在四十年代末五十年代初受到和卢托斯瓦夫斯基、肖斯塔科维奇同样的限制，不过他在1956年11月俄国人入侵后就离开了布达佩斯。他几乎所有的音乐作品都是在此之后出版的。接触了布莱兹和施托克豪森的新的序列音

乐后，当看到所有的音乐元素都按照快速变化的预定程式安排而达成作品的整体平衡，辉煌的细部融入灰暗的整体时，他为此感到震惊，于是决心在整体性上下工夫。在管弦乐曲《气氛》(Atmosphères，1961)中，他摒弃了所有的和声、旋律和节奏因素，整个作品完全由乐队的块状和弦、力量和色彩不断的更迭构成。作品上演时使人有恐惧的感觉，几年后它被用在斯坦利·库布里克的电影《2001年》中，效果极佳。可是利盖蒂的《历险记》(Adventures，1962) 和《新历险记》(Nouvelles Aventures，1962～1965)则完全走到另一个方向。这是两个疯狂的戏剧作品，由三个歌手唱没有意义的音节，外加7个乐器演奏者。

本来这两种风格是不可能结合的，但在大型歌剧《伟大的死亡》(Le Grand Macabre，1978)中却被设法糅合到了一起。与此同时，利盖蒂的“严肃”作品转向讽刺和幽默的小品并重新应用了音乐的基本要素。第二部管弦乐探索作品《遥远的》(Lontano，1967)使用了明确的和声色彩，为小型管弦乐队写的《旋律》(Melodien，1971)则回到了错综的多声部旋律线条。最后恢复应用的是功能性和声——在歌剧最后以贝多芬《英雄交响曲》的终乐章为低音基础的帕萨卡利亚舞曲中已经显露端倪，不过虽然应用的和弦是调性的，但其应用的方式却不承认任何稳定的调性感觉。

简约派

无论如何，新出现的这种简朴风格的最清楚的标志是在几个美国作曲家的音乐中，这些人有时被冠以“简约派”的名称。他们中有拉蒙特·杨（LaMonte Young，生于1935年）、特里·赖利(Terry Riley，生于1935年)、菲利普·格拉斯(Philip Glass，生于1937年)和史蒂夫·赖克(Steve Reich，生于1936年)。以赖克六十年代末的作品为例，其目的是设计一个简单的变化程式，处理的对象是纯粹的调性和声的反复模式。例X.12为四个小提琴而作的《小提琴相位》(Violin Phase，1967)就是其中一个程式中的状态之一。谱例中的前三个小提琴奏同一个乐思，但在时间上错开半拍。该程式是“相位”之一，各声部从同步的节奏起点开始，逐渐分离。第四个小提琴则奏出每一个相位程式中特定状态的模式（谱例中只能看到一个这样的模式)。

有很明显的证据表明，赖克等人采用这样的简约手法只是通向另一个复杂形式的踏脚石，在后来的比如《击鼓》(Drumming，1971)这样的作品中，赖克创造出更为雄心勃勃的、非常复杂的程式，同时又保留了他的重复不休的节奏和不断加强的和声所产生的催眠般的紧张度。这正是我们身处其中的这个谜一般的时代的特征，这就是现代音乐的分支方向之一。

例X.12

第一小提琴

第二小提琴

第三小提琴

第四小提琴

第十一章　通俗音乐的传统

通俗音乐或“流行音乐”(pop music),意指“大众音乐”。这个术语包括了各种最初由不识字的人们创造的、未记录下来的“民间”音乐。欧洲历史上的大多数社会中，通常是乡村环境中的各种不同类型的民间音乐与一般以宫廷、贵族豪宅或城市为中心的“艺术”音乐共存。几百年来，民间音乐与艺术音乐互相交流着，如同农村社会与城市社会互相交流着一样。

目的仅仅在于使大批人们得到娱乐的通俗音乐是工业化的产物，在工业化的过程中，音乐可以成为一种进行买卖的商品。正是在迅速工业化的英国和美国，最早出现了致力于满足大众化的娱乐性音乐要求的作曲家。

从旧世界到新世界的过渡是以伦敦的沃克斯霍尔·加登斯(Vauxhall Gardens)为代表的。十八世纪的作曲家，如亨德尔和J.C.巴赫，曾为从辛苦的劳作中寻求放松的人们提供音乐。虽然这种音乐不完全有别于他们为更有地位的人们所作的音乐，却是属于我们今天所说的“容易听赏”的一路。十九世纪早期，在英国特别是在美国，一些作曲家开始专职创作通俗音乐作品。这些作品可以根据其社会目的界定为小教堂、酒馆、酒吧、餐馆、游乐场和音乐厅(Music Hall)等写作的音乐。我们还可以根据这些音乐所满足的各种需求进一步界定它们。它们鼓励各种不同形式的享乐主义（现时的生理愉悦）和怀旧情绪（对旧时事物的感怀）。体验这些作为通俗音乐的突出特点未必是耻辱的。人类需要各种形式的逃避，即使是在一个工业化的社会中，“艺术”与“娱乐”之间的界线也是模糊的。

宗教音乐的作品更是这样。一部在莎士比亚时期的英格兰、由伯德（Byrd）所作的弥撒曲，或一部由德国路德教时期的巴赫所作的康塔塔，是一种崇拜行为，它们包含了人类最深层的需要和最高的渴望。人们不能说维多利亚时代大多数的福音赞美诗也是这样的，那些赞美诗是用重复性的、可以预想到的曲调来安慰我们，用按照方整的、有韵律的节拍排列的和声来使我们安静下来。这种音乐提醒劳作的人们想起他们卑微的地位，同时提到天堂中给予他们的馈赠。虽然这种音乐是不真诚的，但也许是动人的。音乐感强烈的福音赞美诗曲调比那些陈腐的曲调更有影响，但情感的冲击力通常与音乐的价值是不相称的。维多利亚时代沙龙中的“逃避现实”的音乐更是如此，这种音乐到十九世纪晚期完全流于矫揉造作，并且往往是可笑的叙事曲，或是浅薄花哨的、没有真正技术难度或音乐内容的钢琴曲。

在美国，十九世纪期间沙龙钢琴的产量极大地增加，与这种乐器相适应的音乐生产本身成为一种行业。1839年从魏玛移居美国的查尔斯·格罗比（Charles Grobe）曾被说成是“迄今存在的最多产的钢琴作品工厂”。他写作了一些歌剧改编曲、混成曲、宗教赞美诗和军队进行曲的钢琴改编曲，还有一些可疑的原创作品。这些原创作品多达1995首。但他的音乐很快成为可有可无的东西，成为过时的东西。

在十九世纪众多的通俗音乐作曲家中，有三个人物以他们的才华占有了显著的地位。他们三人都是“逃避现实的人”：斯蒂芬·福斯特（Stephen Foster），约翰·菲利普·苏泽（John Philip Sousa），路易斯·莫劳·戈特沙尔克（Louis Moreau Gottschalk）。

福斯特

斯蒂芬·福斯特1826年出生于生产钢铁的城市匹兹堡。匹兹堡是一个工业城市，“到处是尘烟”，几乎是一片荒凉。印第安人虽然已经走了，但对他们的记忆仍然萦绕在人们心头。福斯特的职业是记者，他在案头工作和出版报纸之余创作一些歌曲。他接受的正规音乐教育很少。他的目标是为中等阶层的民众提供娱乐，因为这个社会对工作后休息的需求多于对艺术的需求，所以那些最便利的、用得最熟的传统手法似乎是最好的。这些平常的老手法源于十九世纪早期的英国作曲家们、源于福音赞美诗和军队进行曲、意大利浪漫派歌剧及作为再造欧洲古典音乐传统的沙龙钢琴音乐。欣赏福斯特音乐的大众各式各样：他们的祖先有英国人、爱尔兰人、日耳曼人、意大利人；这些人都有一种浓厚的新教传统倾向。

福斯特的目的不过是给予大众所需要的东西，他比那些人自己更加清楚他们的需要。他在他的“黑人”歌曲中表达的这一发现，不是基于真正的黑人灵歌(black spirituals)，而是基于滑稽说唱团的表演(Christy minstrel shows)。这些歌曲是带面具的白人从黑人那里学来的，采用的风格更接近于英国叙事曲、进行曲和赞美诗而不是黑人音乐。这种滑稽说唱团的表演，传统形式有一个滑稽的主持人和两个手持铃鼓和骨头的丑角，反映出白人对于咧着大嘴、牙齿闪亮的红嘴唇的黑人的一种神秘的感觉。他们认为黑人懒惰、什么也不会但却是快乐的。福斯特的天才表现在他揭示出这一秘密的另一面：黑人虽然快乐，但也是没有家园的，因此也是悲伤的；滑稽说唱团从黑人的欢乐中引出了野蛮人的气质，把黑人塑造成为一种逗趣的形象。同时，福斯特的歌曲还告诉我们，黑人的乡愁与所有人的失落感和怀旧感一样——无论这些人是什么肤色，尤其是生活在一个前途未卜的工业化城市里的人们。福斯特的所有歌曲都向往“旧日的好时光”。但它们表达的怀念不像真正的民间音乐那样天真，因为它们表达的是现代人的失落感。这就是为什么它们总是莫名地多愁善感，也是为什么它们的手法既质朴又艺术化的原因。叙事曲是艺术家将英国乐馆音乐、法国圆舞曲和意大利轻歌剧的各种因素结合在一起的一个作品。然而在福斯特最优秀的歌曲中，感人肺腑的质朴性将艺术技巧转化为某种如同民间艺术的东西，所以他的一些歌曲获得了经久不衰的世界声誉。

福斯特最著名的“黑人”歌曲《家园父老》(Old folks at home，1851)用初级的音乐语言表现了失去天真气质这一主题。曲调限制在五个音符内，和声没有离开福音赞美诗中使用的基本的主、属和下属和弦。但这本歌集中体现的寻根本能是全世界都懂的，歌曲令人着迷的气质是由于它极其质朴：几个乐句重复四次，由于值得重复而具有效果，因为跳进的八度音后面跟着一个下行的小三度音，蕴含着一种长久怀念的意味，而结句使我们平安地进入了家的安全氛围中。另一首世界闻名的“黑人”歌曲《我的肯塔基故乡》(My old Kentucky home，1853)的结构也是同样的初级，旋律只采用六个音符。这首歌与真正的黑人音乐毫不相干，甚至与西化了的种植园歌曲也不相干。歌词从字面意义上说是不真实的，但歌唱者对释放厌倦情绪的渴望保持了这首歌的力量。

福斯特的音乐是表达普通人对乐园的渴望的典范。尽管福斯特的音乐具有无比的魅



1854 年出版的斯蒂芬·福斯特的歌曲《威利，我们一直想念你》(Willie we have missed you)的扉页。

力，但他的生活无论在物质上还是精神上却都是失败的。他找不到与人尤其是与女人交往的正确方法。在婚姻失败后，他开始绝望地酗酒。1864 年他死在纽约。他的歌曲中感人至深的《金发珍妮》(Jeanie with the light brown hair, 1854)表达了他对失去的妻子的梦幻般想像。这首歌曲优美跌宕的旋律具有真正的苏格兰或爱尔兰民间曲调那种令人难以忘怀的质朴气质。通过再现第一段的小尾声，流露出作者多情的悔恨；结尾是一个密集排列的十三度和弦，表达短暂的叹息。这也许是他的歌曲中惟一一首这样的作品，艺术的质朴性与容易破灭的梦想相配合。这首歌曲甚至会令那些老于世故的人们潸然泪下。

苏 泽

福斯特是美国的怀旧诗人。与他相反的是“享乐主义”代表约翰·菲利普·苏泽(John Philip Sousa)。苏泽于1854年出生于华盛顿哥伦比亚特区，是美国海军乐队中一位西班牙裔长号手的儿子。他否认他的父亲原名是安东尼奥索(Antonioso)，并为了对他所入籍的国家美国表示敬意而在姓氏后加上了USA从而变成了“Sousa”。但这应该是真实的，因为苏泽虽然是一个具有写作轻歌剧和交响乐经验的职业作曲家，但无疑他那些经久不衰的作品都是他为军乐队写的进行曲。这支乐队始建于1892年，很快就闻名全国。因为它集中体现了美国那种充满朝气的乐观主义精神，最大限度地诉诸躯体和神经的魅力，最小限度地诉诸头脑和心……苏泽说，他的进行曲是“为双脚而不是为头脑写的音乐……一首进行曲应该使一个装着一只木头腿的人迈步”；一首进行曲必须像“不需拖着走的一尊大理石雕像……没有什么作曲形式的和声结构比进行曲更加鲜明清晰……一定要有一种对懂音乐的人和不懂音乐的人都有吸引力的旋律”。苏泽于1932年在宾夕法尼亚州的里丁去世。

苏泽的进行曲（除了晚期的几首）一般都遵循着同样的模式。在四小节间或八小节的引子后，进行曲的“主要乐段”部分分成两个16小节。第一部分如同古典奏鸣曲一样昂然地转入属调。在双小节线后面的第二个16小节，很少离开主调，通常更宽广、更歌曲化，具有较丰富的和声和几个变化音式的经过音。“三声中段”部分源于古典小步舞曲，通常采用较“消极的”下属调，旋律较抒情，节奏较安静。经过简短的、往往在节奏与和声方面较紧张的中间部分之后，又重复一下合奏的三声中段，仍然在下属调上，但很响亮。苏萨最著名的进行曲《星条旗永不落》(The Stars and Stripes Forever, 1896)体现了这种风格。四小节的引子，以其富于攻势的齐奏和昂扬的切分音唤起人们的注意；主要乐段在摇摆的低音上，以不平稳的三拍子进行着。在第二个16小节部分，低音成为上面的旋律线，转化为一个宽音程音调，好像扩大了胸腔。低音成为上面的旋律，造成一种生理上和精神上的健康感觉。三声中段在一个较窄的旋律区域开始，但在最后的陈述中，由于一个欢快跳跃的低音声部和猛烈下行的半音而表现得生气勃勃，突现出其威风凛凛的性质（molto grandioso)。这样，一首乐曲所唤起的混合情感——私下的和公开的、个人的和社会的、家庭的和国家的——得到细微的辨别，并由于整体设计而获得了统一。

戈特沙尔克

戈特沙尔克（Louis Moreau Gottschalk）的事业体现了福斯特和苏泽所代表的怀旧情绪和享乐主义这两极的汇合。在这三人中，他与欧洲及其艺术音乐的联系最密切。戈特沙尔克于1829年生于新奥尔良，是德国、法国、犹太人和克里奥尔人的后裔。他是个神童，被送到巴黎学习钢琴和作曲。在巴黎他受到肖邦、柏辽兹和李斯特的青睐。回到故土后，这位技术娴熟的音乐家成为一位颇似美国的李斯特式的人物。他在美国这块大陆上到处巡演，宣传自己、自己的音乐和迅速发展的美国钢琴业。他在南美洲度过他最后的岁月，死于1869年。

尽管戈特沙尔克具有丰富的背景和欧洲经历，但他在工业化的美国既是一个搞艺术的人又是一个商人。依赖于他世界性的出身（他是多民族的后裔——译注），他在自己的音乐中将黑人的雷格泰姆、法国的圆舞曲和方阵舞曲以及西班牙的哈巴涅拉舞曲结合在一起。他经常在自己优雅的钢琴曲中使用地道的克里奥尔人或黑人的旋律。他写的抒情性的沙龙风格曲也具有一定的内容，充实了这些华而不实的作品。他最成功的作品

《最后的希望》(The Last Hope，1854)用富于魅力同时又有约束的华美风格对一首基督教长老会的赞美诗曲调做了处理。有趣的是，戈特沙尔克把它写成了一首模仿有名的《少女的祈祷》(The Maiden's Prayer)那样的作品，并闭着眼睛全身心投入地演奏了它。这首作品在几年中售出35000册，现在仍在印行。它赢得演奏者的喜爱，是因为它很钢琴化同时又不像听上去那么难；它赢得听众的喜爱，是因为它既提供了娱乐同时也使他们在道德上感到满足。

戈特沙尔克的所有作品都达到了娱乐性音乐的规范。这些作品因技巧而令人愉悦，因曲妙而有生气，因热情而有魅力，同时又绝不过火地打乱感情的平衡。它们常常打乱生理平衡，尤其是在《联合－音乐会写意》(Union，Paraphrase de Concert)(1862)这样四处巡演的乐曲中。在这首乐曲中，一位独奏大师有趣地将它变换成几支苏泽的乐队，该曲因此而大放光彩。尽管戈特沙尔克的本意是让我们对他雷鸣般的八度音别太认真，但仍有一种荒唐可笑的感觉流淌在乐曲中。老套路和新创意平分秋色。

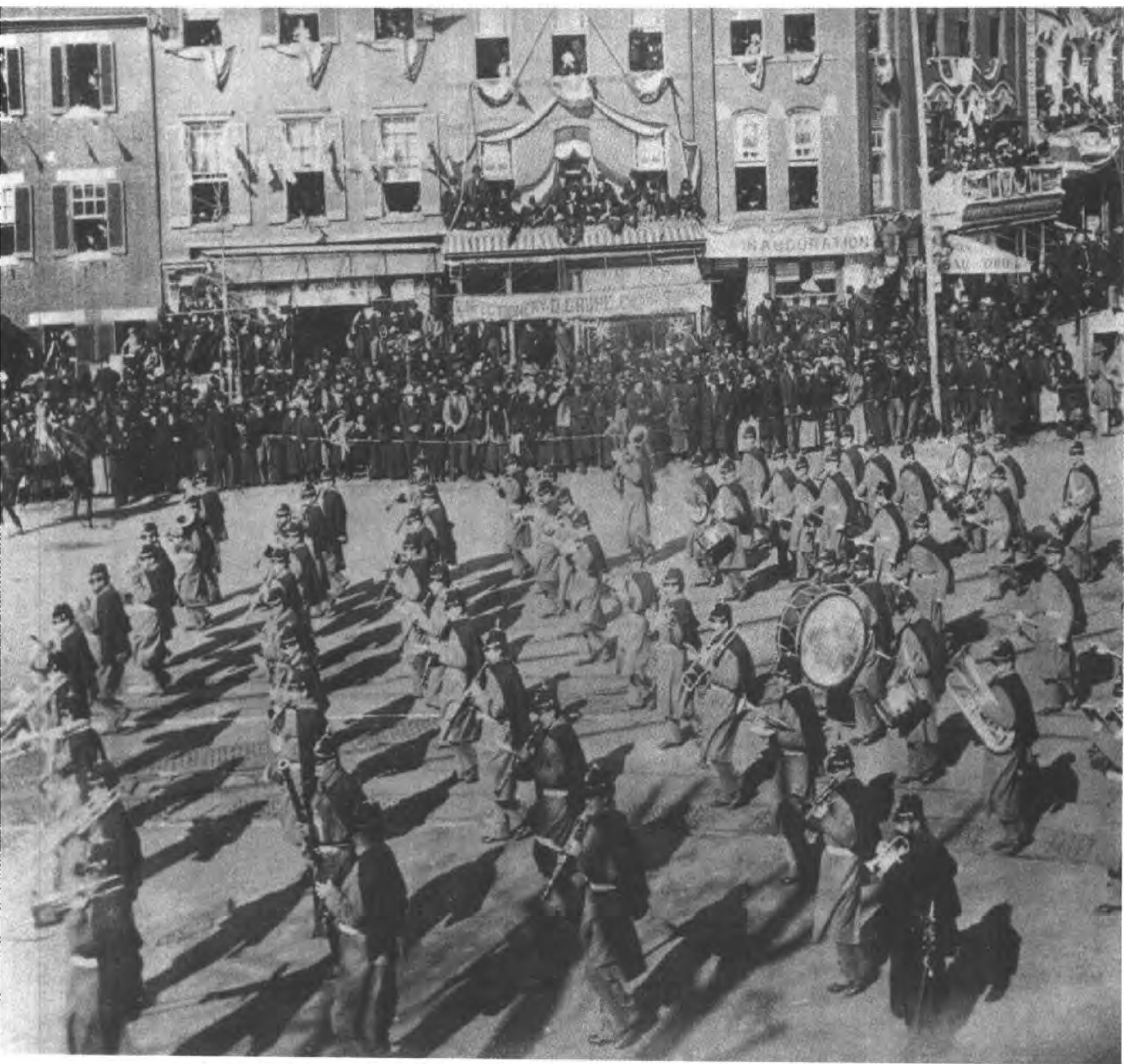
在《波多黎各的回忆》(Souvenir de Porto Rico，1857)中，他精确地找到了平衡点。这是表现行进队伍到达和离开过程的通俗(popular)手法的一系列变奏曲。随着乐队的行近，戈特沙尔克用吸引我们注意力的“半音化的葡萄弹(grapeshot)和难以忍受的八度音”，使我们充满了孩子们看焰火时的那种惊奇。但这些都是游戏，并不是真正的战火。当这一过程远离时，我们认识到，当几节火箭耗尽时，我们的生命仍在延续。

戈特沙尔克出生于美国南部与欧洲有联系的新奥尔良这座城市，这一点很重要，他的音乐结合了这座城市中的黑人音乐；这一事实也很重要。因为这为爵士乐提供了一个过渡：即将成为“全球”工业化社会中的这种流行音乐（指爵士音乐），也来源于另一种族的音乐。

布鲁斯和雷格泰姆(Blues and ragtime)

虽然爵士乐是二十世纪一种主要与城市相关的现象，但其根源是在非洲——在那些与西方社会极为不同的社会中。斯特拉文斯基的《春之祭》、巴托克的《世俗康塔塔》(Cantata Profana)、奥尔夫的《博伊伦之歌》(Carmina Burana)和视觉艺术中的许多因素，如毕加索和阿米迪奥·莫迪里阿尼(Amedeo Modigliani)，也许暗示从二十世纪一开始就已经发生了一种离开西方文明中的自我意识的价值观的运动。但那并不能解释为什么非洲黑人的音乐也成了整个西方化世界中白人的代言人。或许，即使我们不是黑人或受奴役的人，但在某些方面至少是被异化了或受到掠夺。黑人的音乐经过变形进入了白人的世界，说明了这种掠夺的暴力，也就是在巨大的机械化过程中爆发的那种暴力；同时也再次说明人类在地球上和自然中的寻根意识。这就是为什么“原始”音乐的手法能够被移植到一片陌生的土地上的原因。

在前几章中，我们已经了解了西方音乐是如何利用调性发展的过程。非洲音乐的手法是以截然不同的方式形成的。形式往往是循环的而非线形的、重复性的而非发展性的。旋律一般为五声性的，仅限于五个不同音高的音（与钢琴上的五个黑键相似）。因为从声学上说，这样唱起来最自然。非洲音乐几乎总是回避导音，因此不可能有属－主那种和声的终止性。织体与其说是复调化，不如说是较支声化的——即同一旋律的几个不同变体同时陈述着。因此最终形成的和声是偶然发生的，并且是非发展性的。



约1880年的美国海军乐队。右前为苏泽。

非洲音乐表现了一种群体的生活方式。人们在一起跳舞。与西方音乐不同的是，当独唱者们唱歌或表演时，他们追求的是丧失个性而不是维护个性。歌唱者是其民族文化和历史的代表。如果他歌唱他自己或歌唱热带和当地的事件，那就是在肯定他与自己所属的那个群体的统一性，或是缓解他离开那个群体而感受到的痛苦。

黑人在他们遭到奴役的新的白人美国世界中，必然会运用他过去学到的音乐技巧。他通过舞蹈表现自己与同胞们的休戚相关；在一个人时，他会对着空旷的田野呼喊。他的哀号，在棉花种植园中、在劳动营地或在监狱中，与他在自己的故土上发出的那些哀号完全一样。但他受压迫的状态加强了音调的曲折性和节奏的灵活性，这些都是人们所说的单线条的民间音乐的特点。作为一个无家可归的人，他不再唱群体的歌，而把自己视为人类受苦受难的群体的一分子，召唤着古老的歌唱形式，采用五声音阶，并从一个高音陡然落下；同时也召唤着传统的歌唱技巧——这些技巧并没有因为他是在



戈特沙尔克的一次“巨人”音乐会的漫画。该音乐会于1869年在里约热内卢的弗吕明尼斯抒情剧院（Teatro Lyrico Fluminense）举行，由56名钢琴手和两个管弦乐队参加了演出。

用美国语言而不是用非洲语言而有所改变。

但是在白人世界中，黑人的非洲音乐遗产后来经历了比语言更加激烈的变化。它必然要与新世界（指美国——译注）的音乐表现方式尤其是进行曲和赞美诗接触，继而发生冲突。如同我们在讨论福斯特的音乐时所了解到的，赞美诗遵循着一种主、属和下属和声的模式，而进行曲如同在我们谈到苏泽的音乐时所看到的，也提供了一个方整形的节拍模式。美国黑人在响应这些类型的音乐时拿起了白人的吉他，于是布鲁斯产生了，随之爵士乐的灵魂形成了。

布鲁斯

在民间劳动号子与布鲁斯之间并没有截然的分界线。如皮特·威廉斯（Pete Williams），一位美国南部监狱的黑人，就用吉他为自己伴奏，演唱他称之为《囚犯谈话布鲁斯》(Prisoner's Talkin' Blues)和《筑堤营布鲁斯》(Levee Camp Blues)。但这两首歌仍然是劳动号子，其中强调说话的成分，伴随着吉他弹奏重复的音型。《筑堤营布鲁斯》是一首劳动歌曲（即在艰苦费力的劳动中唱的歌），节拍较规则，旋律较明显，但吉他主要还是弹奏主和弦，下属和弦和属和弦只是一带而过。歌词主题是人们所熟悉的不忠贞的妇女 。声乐布鲁斯的歌词经常涉及因为被抛弃、背叛而引起的痛苦，单

相思和性关系也是常见的内容。布林德·威利·约翰逊（Blind Willie Johnson）用深沉的喉音演唱《妈妈的孩子》(Mother's Child)这首圣歌时，将曲调简化为简短的五声哼鸣。而在另一首圣歌《夜深沉》(Dark Was the Night)中，他是用干哑的声音以伏都萨满教的强烈风格演唱的。这里也只是用吉他奏出一点白人的和声，以与黑人澎湃的声乐旋律相平衡。虽然他在这里唱的不是布鲁斯，但他是用他的嗓音与吉他对话，吉他可以像人声那样亲切地“唱”和“说”，同时也能自由地奏出欧洲的基本和弦，尤其是美国白人的圣歌。布鲁斯“形式”在发展过程中往往形成如下的一种模式：

	a	a'	b'
小节	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12
和弦	I———	IV—I—	V——I——

但这种形式不是固定不变的。它提供了一个和声框架，黑人歌手可以根据它来填充自己的歌词，乐手也可以根据它进行即兴演奏。黑人的旋律与白人的和声就是这样相互作用着。这种相互作用在罗伯特·约翰逊（Robert Johnson）的布鲁斯歌曲《十字路口》(At the Crossroads, 1936)中可以听到。约翰逊是一个神经质的黑人，对酒色的沉溺不亚于唱歌。他于1937年21岁时被谋杀。他那刺耳的音色和即兴化的旋律线条都是极其非洲风格的。他用一个挤压出来的高音把一个乐句抛向高空，然后猛然地“滚落”下来，同时，他那细碎的吉他伴奏断断续续地力图肯定一种进行曲式的节奏，并夹杂着白人音乐调性中的主、属和下属这些基本和弦。与上面所引的例子不同，这是一首真正12小节的布鲁斯歌曲，调和了黑人的旋律、节奏与白人的和声与节拍。但这种调和是痛苦的，歌唱因素与乐器因素不相适应——这并不奇怪。虽然约翰逊声嘶力竭地唱着“似乎无人了解我，大家都与我擦肩而过”，但是这种绝望的反复咏唱仍然属于发泄。力量从冲突中产生，产生于小三度和大三度和弦的冲突中。这些冲突的产生，是由于黑人五声化的调式旋律喜欢使用声乐中“自然的”降七度音，而白人吉他的和声却喜欢使用与进行曲和赞美诗的结束终止相适应的鲜明的导音。这些“错误的关系”成为爵士音乐词汇中的一个重要特点。在爵士音乐中，它们被称为“兰色音符”(blue notes，也有“忧郁音符”的意思——译注)。

乡村布鲁斯的基本形式起源于密西西比河三角洲。我们讨论过的那些作品属于民间音乐而不是流行音乐。但随着黑人流入城市，白人的和声与节拍的因素越来越突出，民间音乐与流行音乐之间的障碍几乎看不到了。如果我们对比一下布林德·莱蒙·杰菲逊(Blind Lemon Jefferson)这样的经典布鲁斯歌手与弗里·刘易斯(Furry Lewis)这样一位孟菲斯歌手，这一点就显而易见了。弗里·刘易斯的原材料包括滑稽说唱团艺人表演的音乐和白人民谣及布鲁斯。我们在讨论福斯特一节中已经看到，滑稽说唱团表演包括黑面歌舞，这种表演是把脸涂黑，模仿钢琴雷格的音乐程式。毫不奇怪，始终坚强地生活着的美国黑人，在二十世纪初期必然会从白人进行曲中逐渐发展出他们自己的形式。

雷格泰姆

雷格泰姆虽然常常用乐队演奏，但它基本上是钢琴音乐，是黑人为创造一种“文明的”、有乐谱的、能与其白人主子的音乐相抗争的音乐所做的尝试。重要的是，最有名的雷格作曲家斯科特·乔普林（Scott Joplin, 1868-1917），以“雷格泰姆

斯科特·乔普林

之王”闻名，是从美国南部搬到美国北部城市地区的。他吸取了多少与苏泽的进行曲形式有些相同的白人二步军乐的音乐手法。但乔普林的音乐，无论是在使他成名的《枫叶雷格》(Maple Leaf Rag, 1899)中，还是在和声较讲究的《和谐的声音》(Euphonic Sounds, 1909)中，都有一种即兴的感觉，这主要是因为节奏在切分过程中变得“凹凸不平”。这种风格变得时髦、花哨。在著名的雷格作曲家詹姆斯·斯科特(James Scott, 1886—1938)、尤比·布莱克(Eubie Blake, 1883—1984)以及乔普林的音乐中，欢乐下面隐藏着一种脆弱。这种音乐颇具感情但没有伤感。

钢琴爵士乐

布鲁斯和雷格（即雷格泰姆）是在钢琴爵士乐的发展中相会的。黑人在棚户区的酒吧里看到破损的钢琴时，把它们当作机械吉他来对待，有时主要用它们为歌曲或说白提供持续低音式的背景。“低级酒馆”的钢琴手们开始初步地、一般来说是很快地利用12小节的布鲁斯的和声，并寻求通过钢琴上的“嘎吱嘎吱”的声音、滑音和错位的重音来取代吉他的表现力。钢琴手利用打击性键盘乐器的力量，用左手敲击造成动力，通常采用音符的反复模式，或采用后来人们称为布吉(boogie)低音的不平均节奏的模式。渐渐地，钢琴在表现复调、和声与节奏方面的能力促使低级酒馆的钢琴手们去探索各种织体的复杂性并挖掘节奏的力量。

在米德·勒克斯·刘易斯(Mead Lux Lewis)的《低级酒馆布鲁斯连奏》(Honky Tonk Train Blues)中，体力发挥简直达到了顶点，没有什么音乐可以被认为比这首喧闹的布吉布鲁斯更加性感了。虽然吉米·扬西(Jimmy Yancey)——一位名气稍小但更富有表现力的芝加哥钢琴高手也演奏疯狂的连奏曲(train pieces)，但他是为数不多的几个擅长演奏慢布鲁斯的低级酒馆乐手之一，他的音乐既具有强健的力量又有优美雅致的气质。他的《在窗边》(At the Window)具有断片式的结构和快速游移的节奏，感人至深。勒罗伊·卡尔(Leroy Carr)作为歌手兼钢琴手，向人们展示了当低级酒馆的钢琴与雷格的巧妙手法相适应时，白人艺术的优雅风格与黑人的热情是如何结合在一起的。大多数早期的布鲁斯乐手都不是职业乐手而是巡游乐手，在街道角落中或在酒吧和妓院中表演他们的音乐。但卡尔成了一名职业乐手，并在夜总会和非法的酒馆工作。詹姆斯·P.约翰逊(James P. Johnson)也一样，经受过低级酒馆音乐和雷格泰姆音乐传统的训练，以杰出的“大跨度”低音控制能力及右手技法灵活精确而闻名。他也能以同样的能力演奏雷格泰姆和滑稽说唱团演出的乐曲。而最重要的是他迁到了纽约，在白人餐馆工作，甚至尝试写作交响曲和音乐剧。

布鲁斯的演唱

约翰逊的演奏中所显示出来的布鲁斯与雷格的融合，对于爵士音乐特别是二十世纪二十年代爵士音乐的发展是至关重要的。这个时候，布鲁斯以巡游演出为重点，而且大部分受人尊敬的歌手都是女性。女性为主的形象在美国黑人音乐中是很重要的，因为非洲的母权社会（由妇女统治的社会）为西方文化的父权社会提供了另一种选择。最早的著名布鲁斯女歌手格特鲁德·雷妮(Gertrude Rainey)18岁时就得到“妈妈”的绰号，不久即扮演地球母亲和女祭司的角色。她那炽热的嗓音常常带有一种宗教仪式的味道，尽管她唱的内容是世俗性的。在二十年代早期，她的合作者是与教会附属机构有联系的吉他手和钢琴手。她在演唱《博伊瓦尔·布鲁斯》(Boeval Blues)或《看那骑士》(See, See Rider)时，感到在乡村布鲁斯、黑人福音音乐和滑稽说唱团表演的音

乐之间没有什么界线。

贝茜·史密斯

贝茜·史密斯（Bessie Smith，1894-1937），这位二十年代最著名的布鲁斯歌手以“布鲁斯皇后”著称。她是一个神经质类型的人，对性和酒的欲望极高。从她身上可以看到布鲁斯进入城市后所发生的变化。虽然她的音乐之根是属于黑人的，但她在自己的传统范围内是一位经验丰富的演员，并且成为一名敬业的美国城市演员。

与所有最优秀的爵士歌手一样，她的音乐充满了张力：乡村与城市、黑人与白人、艺术与娱乐之间的张力，这种张力既有创造力又有自毁力。史密斯在这方面也具有代表性。与其他布鲁斯女歌手一样，史密斯唱歌时不仅使用钢琴伴奏，也使用各种鼓，而且还与一种旋律乐器对话。这虽然加强了声乐线条的力量，但却失去了人声的一些个性。她演唱的民间布鲁斯歌曲如《轻率的爱情》(Careless Love)和《不顾一切的爱》(Reckless Love)精彩至极，有时由阿姆斯特朗（Armstrong） 吹短号。还有她演唱的最好的自作歌曲《少妇布鲁斯》(Young Woman Blues)和《穷人布鲁斯》(poor Man Blues)，由她最喜欢的合作者乔·史密斯（Joe Smith）吹奏短号。她晚年有时采用滑稽说唱团表演的歌曲，并在白人音乐的规整形式中注入黑人音乐和布鲁斯音乐的内在力量。最打动人的是她的半自传性质的歌曲《当你穷困潦倒时无人了解你》(Nobody Knows You When You're Down And Out)(她将钱财挥霍一空后就是这种情形)。

爵士乐

由于布鲁斯女歌手与爵士乐手们的合作和利用了爵士乐、滑稽说唱团表演的传统，所以她们的音乐与早期爵士乐队的音乐有许多共同点。这种情形始于新奥尔良，如我们已经看到的，在那里，一部分充满活力的黑人与法国人、西班牙人、意大利人、德国人和美国白人融合在一起。黑人在白人的宴会上演奏圆舞曲、方阵舞曲、波尔卡舞曲和玛祖卡舞曲(Mazookas)，也在游行乐队中演奏。在这些交叉融合的过程中，形成了新奥尔良（或迪克西兰）爵士乐队。他们采用白人军乐队的乐器，一般是一个五到八名乐手的乐队组合。以短号（后为小号）、单簧管、长号为主要的旋律乐器。大号（后为贝司）提供低音旋律线，由各种鼓和其他打击乐器来加强。班卓琴代替吉他作为和声填充部分，也许是由于它较易演奏、较活泼而不太“表情化”。因为表现活泼轻松的气质而不是热烈的感情才是这支爵士乐队的目的。后来当乐队不再行进时，钢琴就与拨弦乐器结合在一起并成为主要的和声乐器。

新奥尔良

新奥尔良乐队的音乐将12小节的布鲁斯与一种32小节的音乐形式结合在一起。有时乐队演奏具有民间渊源的传统音乐，另一些时候则演奏创作乐曲，并用民间风格重新包装。音乐的要旨在于两方面之间的张力：一方面是精彩的军乐节拍和白人和声的对称性；另一方面是黑人（独唱）的旋律线条，具有非洲灵活多变的音调与节奏，试图超越基本形式。每首乐曲都重复几遍，短号、单簧管和长号通常轮流即兴独奏，然后在喧闹、放纵的气氛中进行最后的音乐陈述。

路易斯·阿姆斯特朗

顶级新奥尔良独奏手们——路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong，短号和小号)、约翰尼·多兹（Johnny Dodds，单簧管）和悉尼·贝谢（Sidney Bechet，演奏高音萨克斯管）——以他们高昂的即兴演奏旋律将人们带到飘摇迷狂的境界。他们还通过注入到他们的乐器中的人声来肯定他们的人性所在。如果我们对比一下阿姆斯

特朗的小号演奏和他那沉抑的歌唱，或者回忆一下他是如何在平等的基础上与布鲁斯女歌手们一起进行对答式表演的情形，这一点就显而易见了。嗓音与乐器说着话，身体运动着：音乐的灵魂就在说出的和未说出的词语以及身体的动作之中。

关于新奥尔良爵士乐，尤其是这些乐手们在经济压力下迁移到条件更加恶劣的芝加哥这样的城市后，最值得注意的是歌词与身体的联系在西方化的商业音乐中盛行起来。我们可以在乐队爵士音乐成就最高的作品——1926-1928年阿姆斯特朗与他的“五红人”乐队（Hot Five）及“七红人”乐队（ Hot Seven）录制的录音中听到这一点，如《如此紧张》(Tight Like This)令人兴奋地展示了一位黑人是如何通过一首二步军乐曲进行反击的。这首乐曲声音嘹亮，快捷的切分节奏有些紧张，加上妙趣横生的技巧，使这首乐曲听起来像人在紧绷的弦上蹒跚地走路。这是一个接近悲剧的高雅喜剧。阿姆斯特朗在《西区布鲁斯》(West End Blues)开头的著名无伴奏独奏是一个明显的悲剧作品，一首嘹亮的吹奏乐曲被改编成一首哀歌，其不合谐的联系在一起的琶音强烈而尖锐，音域宽广，音量宏大。

新奥尔良－芝加哥爵士乐的顶点是黑人民间旋律与白人艺术音乐的和声的结合。阿姆斯特朗的《奥利弗王的候鸟》(“King” Oliver's Weather Bird)的录音展示了这一结合的结果。在这首作品中，阿姆斯特朗只是与当时非常著名的爵士钢琴手厄尔·海因斯（Earl Hines）一起进行二重奏。我们从只有两名乐手这一点便可以期待着狂放的即兴演奏过程，但我们听到的却是一系列经过艺术布置的合奏，引向由分裂的重复

金·奥利弗(King Oliver)的“克里奥尔人”爵士乐队（Creole）。摄于20世纪20年代早期。奥利弗吹奏短号，阿姆斯特朗吹奏长号（中），里尔·哈丁（Lil Hardin）弹奏钢琴，约翰尼·多兹吹奏单簧管，“小”多兹（“Baby” Dodds）击鼓。



音符组成的高潮。钢琴部分有时是旋律化的，轻巧灵活；有时只作为狂野地迸发出来的小号音乐的背景和激发因素。断断续续重复的音符和尾声中的上行音阶融合了兴奋与失落的感觉，亦喜亦悲。因为音乐具有这种效果，因此尽管它有着非发展性的变化基础，它也一定会有开始、中间和结尾的感觉。阿姆斯特朗和海因斯从早期爵士乐的民间支声发展到真正的即兴演奏的复调，这在旋律方向与和声进行之间造成了一种张力。

这些音乐录音都是在1928年阿姆斯特朗离开芝加哥去纽约之前录制的，后来阿姆斯特朗开始了表演艺人和爵士乐手的生涯。这样的结合是不可避免的，而且对爵士乐的发展是十分重要的。想像一下那些在黑人民间传统范围内工作同时又受到白人娱乐音乐影响的的人们的情形，这一点就更清楚了。这些人将白人音乐的元素应用于自己的目的，创作出能够作为爵士即兴表演基础的作品。杰利·罗尔·莫顿（Jelly Roll Morton），一位浅色皮肤的新奥尔良黑人，在1926年到1930年之间他和他的“红辣椒”乐队(Red Hot Peppers)录制了一系列录音。他创作的大部分作品都是采用苏萨进行曲和三声中段的风格。在试图改变已有的模式时，他甚至采用精确的和声与修饰化的表现方式去写12小节的布鲁斯。虽然莫顿作为基本上仍然属于新奥尔良音乐风格的乐队的钢琴手兼指挥控制着乐队的表演，但从巧妙的设计和改编曲的记谱开始，它就包括了爵士乐的即兴处理。无论是来自军乐的作品如《脚夫王跺脚舞曲》(King Porter Stomp)，还是在真正粗糙的布鲁斯如《熏肉间布鲁斯》(Smokehouse Blues)，或是在二者之间的作品如《吟唱》(The Chant)，都表现出激情，同时尽量使人们听起来感觉欢快活泼、无忧无虑。他们的即兴化作品与阿姆斯特朗创作的即兴化作品截然不同，是对人文主义精神的一种肯定。

埃林顿公爵

埃林顿公爵（Duke Ellington)的音乐是对莫顿手法的进一步提炼。埃林顿生于华盛顿哥伦比亚特区的一个虽说不太富有但比较有教养的黑人家庭里，基本上是在纽约的夜总会为白人听众工作。如果说莫顿是爵士音乐史上的第一位作曲家，那么埃林顿就是第二位这样的作曲家，他现在仍是最优秀的爵士乐作曲家。他的表演是在一个较有教养的环境中，而不像阿姆斯特朗和莫顿那样在芝加哥的酒吧里。他为一个较大的乐队谱曲，用萨克斯合奏与铜管乐器、木管乐器混合或形成对比，用低音贝司与打击乐器进行烘托。埃林顿利用键盘或在键盘旁边进行指挥。

埃林顿几乎为他的乐队创作了所有的音乐材料，很多是采用32小节的形式而不是12小节的布鲁斯，而且在二者之间创造出各种生动的可以互换的组合形式。埃林顿的音乐与莫顿的音乐相比，更艺术的方面首先在于曲调。埃林顿的曲调令人难忘并且一听就知道是他写的。如《黑美人》(Black Beauty)(1928)，具有非常动人的旋律，通过不太突出的不规则性，达到了天真与精致之间的巧妙平衡。埃林顿夜曲般的曲调同样如此，如《孤独》(Solitude）和《蓝色的情绪》（Mood Indigo，1930)具有叮砰巷“孤寂情调的”作品原型。但他的作品还是有一种鲜明独特的味道，因为其旋律与和声及整个音乐是不可分离的。尽管埃林顿是从白人的进行曲和赞美诗的老手法起步的，但他增加了半音的丰富性，可以与我们的感情相通。尽管他的作品具有这种艺术性，但仍然是民间即兴化的，与布鲁斯的精神一致，从本质上说是很非洲化的。虽然各种音乐因素的结果被记录下来，但每一种音乐因素都是作为埃林顿乐队的一个独特部分来



1967年，埃林顿公爵在伦敦的阿尔伯特皇家大厅(Royal Albert Hall)演奏时的照片。

理解的，即用他自己的声音去唱和说，创造出一种自然的言语表达方式。

在一首名为《食客》(The Moocher，1928)的乐曲中（“moochers”这个词既指纽约酒吧里衣着不整、游手好闲的人，又指热带丛林中凶猛的猫科动物）。埃林顿潺潺流水般的钢琴序奏使我们舒适地置身于城市鸡尾酒会的客厅气氛中，但在正式的曲调出现时，音乐的情绪又非常忧郁，而且它的一些狂放的下行半音由加了弱音器或“塞子”的小号和长号奏出的含混急促及沉闷的隆隆声而得到加强。在埃林顿的乐队中（与这个时期的商业性舞蹈乐队的音乐一样），油滑的萨克斯开始与声音较尖的单簧管斗争，加强着各种感官色彩，这些色彩使布鲁斯艰难的现实情况得到缓解。配器色彩应如梦般的浪漫，但这首乐曲由于吉他奏出的填充性的猫步节拍和交叉节奏而带着一种不祥的色彩。无词的歌唱听起来是欢乐的，但又具有一种威胁的气氛。带有明显再现部分形式的对称性，伴着明显的重复再现制约着音乐中的这些因素。

这种创作最好的例子之一是《黑色与棕褐色幻想曲》(Black and Tan Fantasy，1972)。这首埃林顿录制过多次的乐曲，其梦境蕴涵在“黑白混血的”单簧管、萨克斯和加弱音器的铜管乐器创造的流动的气氛背景中。这首由流行的赞美诗《圣城》(The Holy City)改编的12小节的布鲁斯小号曲，真实地道出了人们内心的痛苦。这首乐曲是黑人为自己失去的世界而唱的挽歌，这也是在尾声中引用肖邦著名的葬礼进行曲的原因。在这首乐曲最初的版本中，尾声是以滑稽而又感伤的风格演奏的，很像地道的新奥尔良的葬礼音乐。在后来（1938）的版本中，尾声变得响亮狂野。埃林顿将新奥尔良爵士乐的精神与对艺术的精准认识结合在一起。黑人爵士乐和白人音乐艺术之间的调和使人们接受了白人的表演业，在一个工业化的社会中这是艺术的普遍情形。在这个过程中，有两条互补的线。一条将黑人爵士乐发展成为一个机械化的发电站；另一条将流行音乐的创作手法与音乐喜剧这一逃避现实的艺术形式结合在一起。这两股潮流像上一代的布鲁斯、滑稽说唱团演出和雷格泰姆一样最终汇合在了一起。

美国的音乐剧

至此我们讨论过的爵士乐手都是黑人，而且他们都是非洲后裔。而在同时期的几十年中，在百老汇音乐剧院工作的都是白人，他们大部分人的祖先则是欧洲犹太人。音乐喜剧源于欧洲维也纳、法国和英国的轻歌剧。最早最富天才的百老汇作曲家之一杰罗姆·克恩（Jerome Kern）虽然于1885年生在纽约，但就学于欧洲，他想成为一名古典音乐的作曲家。他回到美国来到叮砰巷时，没有忘记他所受的音乐教育。1912年他创作了自己的第一部音乐剧，在后来的30年中创作了《阳光明媚》(Sunny，1925)、《演艺船》(Showboat，1927)和《猫与小提琴》(The Cat and the Fiddle，1931)等音乐剧。这些作品给音乐喜剧披上了“古典”的形式。尽管音乐喜剧的形式倾向于逃避现实，但因为带音乐插曲的话剧有两种分离的因素：一种是戏剧，是自然风格的；另一种是歌舞，可能被认为是一种梦幻的东西。因此在这方面，百老汇的音乐喜剧模仿施特劳斯家族、雷哈尔、奥芬巴赫和萨利文这些作曲家的轻歌剧，将主题和形式移植到美国的环境中。与滑稽说唱团演出和轻松歌舞剧的那些主题及形式一样，这些音乐喜剧的主题是享乐主义的或是思乡怀旧情绪的。其形式遵循一个可以预期的模式，曲调建立在严格的自然音阶之内，对称的八小节加八小节的乐段，虽然和声与调性变化可能比过去的滑稽说唱团的音乐更大胆，尤其是在中间的八小节中。独唱部分与副歌的关系与苏萨进行曲中主段与对比段之间的关系相似。微弱的爵士因素来自黑人雷格泰姆中切分式的钢琴音乐风格。音乐喜剧的逃避现实不一定是消极的。有才能的人如克恩与欧文·伯林(Irving Berlin)也许同福斯特那样，展示了我们梦想中的现实情绪。如果我们研究一下两个代表了相对而又互补的两极的作曲家的情况，我们将会更好地理解这一点。

欧文·伯林

欧文·伯林1888年出生于俄国，原名伊斯雷尔·巴林（Israel Baline）。幼年时就被带到纽约，在困苦的条件下在鲍厄里和下层人居住的东区长大。除了在沙龙当唱歌的侍者时学到的那点东西外，他没有接受过任何音乐教育。他做歌唱侍者时发现自己有写歌词和歌曲的天赋。他满足于能用一个手指在钢琴上弹出旋律，而把和声配置和记谱留给专业人士去干。

正如我们能想到的，伯林的歌曲只有两个基本主题：一种是当时少年所具有的及时行乐，一种是少年的思乡情怀（有时带点自怜的色彩）。在《大礼帽》(Top Hat)和《接吻》(Cheek to Cheek)(选自金格·罗杰斯（Ginger Rogers）和弗雷德·阿斯塔尔（Fred Astaire）1935年写的音乐剧《大礼帽》）这样的歌曲中，我们可以体察到或回想起这样的经验。这些曲调音域狭窄，采取级进运动，或多或少都是歌唱少年自己的。但这不可能是它们的全部，否则它们就不可能在半个多世纪中保持着自己的魅力。无论伯林的早期努力多么依赖于经验，他后来还是获得了一些作为作曲家的专业技能。他能够使用非常精妙的手法，如在《接吻》中对重复性乐句的逐渐扩展直至在“几乎说不出话”这句歌词上达到最高点。这类歌曲并不否认爱情可能会伤人，但它们从伤痛本身寻求乐趣并创造出一种幻想，即我们可以在我们的情感表面生活。

音乐喜剧的世界很少超越或很少希望超越这种幻想，这就是为什么当它对其幻想

科尔·波特

的性质进行的讽刺总是令人信服的。科尔·波特（Cole Porter，1891–1964)与伯林这个取得成功的穷孩子不同，他是一个富家子弟，后来当了一名小戏剧演员，干得不怎么样但比较有钱。波特的音乐剧《随它去》(Anything Goes，1934)这一玩世不恭的标题很有典型意义，表达了三十年代人们对世事漠不关心的不负责任的心态，没有丝毫现实社会政治性艺术中痛苦的痕迹。故事取材于英国喜剧作家兼百老汇的词作家沃德豪斯（P.G.Wodehouse）的一部小说，讽刺了英国国教、英国贵族和所有代表权威的人。主人公是一个美国流浪汉，是一个恶棍。而女主人公、一位有点邋遢的漂亮的英国少女，对他的道德表示不满，而这个恶棍结果成了一个名不符实的公敌、一个滑稽人物，他真正代表的那种野蛮残暴的个性被去掉了。除了少男少女的爱情关系之外，这部音乐剧没有任何积极因素，正如在《一切都在黑夜中》(All through the Night)这首歌曲中所表达的那样。这首歌曲的曲调只是一个下行的半音音阶，梦幻般的转调造成恍惚的感觉，使爱情看起来纯真到难以置信的地步。波特的半音手法对伯林的自然音阶的爱情歌曲进行了讽刺。

波特歌曲中的讽刺成分并不那么鲜明，它们往往缓解强烈的感情和暴力倾向，是美国梦的一部分。但他的讽刺有时带有一种拘谨的诚实，我们在后来的音乐剧中，如理查德·罗杰斯（Richard Rodgers）的《俄克拉荷马》(Oklahoma，1943)中找不到这种东西，尽管这部作品的主题显然是世俗的；在罗杰斯和海默施泰因（Hammerstein）的《南太平洋》(South Pacific)中也找不到这种东西，这部作品受到第二次世界大战的影响，曾试图包含一些严肃的主题。波特偶然地（如在《夜与昼》中）使理智不仅受到激情的干扰，也受到某种近似恐怖的东西的干扰。在一个桶子鼓的节奏，也是钟表滴答的节奏中，如果没有那些不安的转调，这首歌曲的重复音符听起来可能有些喜剧色彩。随着这些重复音发展成为副歌，人们听出了它对摆脱重复的渴望。拉丁美洲风格的节奏，使这首歌曲的音乐具有了同类音乐中罕见的感官效应，但终止乐句对主和声的回归是不能令人信服的。如果说这首歌曲最终不具备波特那种激情中的勇气，但它至少显示出他存在激情。

乔治·格什温

百老汇和叮砰巷的作曲家中，只有一位超越了传统音乐风格中的幻想性质而创造出了天才的作品：这就是格什温（George Gershwin）（见446页）。他为一些生命力短暂的音乐剧创作的许多歌曲，以其自身的价值保存了下来，如《我爱的男人》(The Man I Love)。这是由他哥哥埃拉（Ira）作词的许多歌曲中的一首。这首歌的旋律、和声与调性都非常精妙，以讽刺与同情的色彩处理“青春梦想”这一固定的主题，但没有公然地离开叮砰巷的风格。能证明格什温的洞察力的是，他在杜博斯·海伍德（Dubose Heywood）反映新奥尔良黑人生活的一部小说中发现了自己的重要主题，由此创作了《波吉与贝丝》(Porgy and Bess)的歌剧脚本。开始是作为一部矫饰的音乐剧，最终变成一部丰满的歌剧，发挥了念白、宣叙调、咏叙调和流行风格的“咏叹调”的相互作用；它展示出的音乐戏剧技巧，如果不能与威尔第相比，也可以与普契尼相媲美了。在精细的和声与配器织体中，格什温找到了音调的范围：它们既发挥着自己的戏剧作用，同时又具有作为可以在舞厅或餐馆演唱的单曲的独立性。在一个关于堕落、苦闷、错乱和绝对纯真精神的神谕故事中，艺术与娱乐融为一体。格什温本人不像他的主人公波吉那样身有残疾，他是个发展得很好（在精神上）的穷孩子，一个了

解精神孤独和有机会了解堕落过程的犹太人。他写出这样鲜活的音乐，也许是因为即使面对诱惑他也如同波吉一样保持着一点点天真。歌剧开头的《夏日时光》(Summertime)这首辉煌灿烂的摇篮曲证明了这一点。这首歌也出现在歌剧的结尾中，波吉在悲伤地推着他的手推车时唱起了他那令人心恸的哀歌："贝丝，我的贝丝在哪里啊？"他试图寻找到他永恒的爱人。而贝丝上了毒品贩子利夫的当，吃了利夫的"快乐粉"（其实是麻醉品——译注）。利夫和他的麻醉品也许被比作商业诱惑与美国梦想的欺骗。

摇摆乐时代

格什温对黑人布鲁斯的理解虽然是本能的，但却是深刻的，这表现在他的曲调总是适合爵士乐的即兴演奏。《波吉与贝丝》本身曾经由路易斯·阿姆斯特朗和埃拉·菲茨杰拉尔德（Ella Fitzgerald）、迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）以及雷·查尔斯（Ray Charles）、克里奥·莱恩（Cleo Laine）等杰出的乐手做了爵士化处理。这为爵士乐的发展提供了一种联系——黑人与白人的、三十年代与四十年代的：那个摇摆乐的时代，在那个时代，乐队与独奏独唱乐手的关系改变了。就连埃林顿的乐队，虽然采用的是室内乐的风格，并在很多方面都有相当的发展，但仍与大型白人乐队有着附属关系。那些白人乐队更多地属于表演业而不是爵士乐的一部分。最早的这类乐队是保罗·怀特曼（Paul Whiteman）的音乐会乐队。格什温为该乐队创作了《蓝色狂想曲》(Rhapsody in Blue)。几位最富天才的白人爵士乐吹奏手对这首乐曲做出了贡献，其中著名的是比克斯·贝德贝克（Bix Beiderbecke），他在短号上奏出的声音是典型的"白人"风格的，纯粹、干净而脆弱。主宰着第二次世界大战这个时代的是格伦·米勒（Glenn Miller）的大乐队。而从音乐角度和社会学角度来说，更有意义的是本尼·古



格什温的《波吉与贝丝》首演时的剧照。1935年10月10日，波士顿殖民剧院。G.D.哈克特(G.D.Hackett)收藏，纽约。

德曼（Benny Goodman），一位白人单簧管手。他指挥了大大小小的乐队，并从商业世界的角度关注和参与爵士音乐和艺术音乐。他在自己的小乐队中曾与许多天才的黑人爵士乐手一起演奏。作为一个协奏曲的独奏手和一个“纯粹的”爵士乐作曲家的委托人，他也玩些严肃音乐。重要的是，古德曼本人作为一位优秀的乐手，是第一个以平等条件大力起用黑人爵士乐手的白人经理。

贝西伯爵

但无论如何，爵士乐在摇摆时代的最高成就仍然是属于黑人的，著名的有堪萨斯城的贝西伯爵乐队（Count Basie）。该乐队地地道道地继承了城市棚户区敲打钢琴的乐手们的低级酒馆音乐。这座城市随着早期岁月的结束而被淡忘。巨大的铜管乐器机械发出的能量，现在是以贝西轻快灵活的金属弦的钢琴演奏为背景，贝西在织体结构上的精细程度与铜管乐器坚定无情的程度一样。贝西的线条与节奏虽然是紧张的、碎片式的，却如钢铁一样强劲。因此，在《搔脚尖》(Tickle Toe，1940)中，他的稀薄而劲道的布吉节奏的钢琴独奏如闪光玻璃一样尖锐，被铜管乐器的和声形成的爆炸式的呐喊所击碎。还有莱斯特·扬（Lester Young）的高音萨克斯，它虽具有表现力但终于还是毫无生气地“消失了”——它曾试图在流畅准确的铜管乐器的冲击声中保持自己。在阿姆斯特朗和贝西的芝加哥音乐中，独奏手在合奏与张力基础上发展起来的迷狂状态，使人们认识到个人应该欢庆胜利。而对于贝西更多地受到布鲁斯的影响而不是埃林顿的影响的音乐来说，结果却是令人质疑的：节奏的动势使独奏手得到解放，但同时也威胁着他的个性。贝西不仅本身是一位独奏高手，但也给高音萨克斯或小号的独奏以表现的空间。这些乐器表达得越亲切，铜管乐器就来得越猛烈，就越能将爵士乐最暴烈的节奏展现出来。

餐馆歌手

大乐队时代也是产生伟大的餐馆爵士乐歌手的时代，这绝非偶然。贝西与吉米·拉欣（Jimmy Rushing）这类了不起的男性布鲁斯“吼叫歌手”们合作，创造出一种与原始的乡村布鲁斯互补的、风格狂热的城市布鲁斯。他也和比莉·霍丽黛（Billie Holiday）这位贝茜·史密斯之后最优秀的女爵士歌手合作。比莉·霍丽黛基本上是把自己限制在流行音乐经典歌曲的范围之内，但展示出伤感题材下的感情深度，尤其是在与莱斯特·扬的对唱中。在《假如梦想成真》(If Dreams Come True，1938)中，她那质朴清晰的吐字表明她想相信，但那缠绵的断句又显示出她无法相信。她那不断变换的单词重音由扬的萨克斯呼应着，反过来她又以近乎器乐的演唱风格应答着扬的萨克斯。霍丽黛这位歌坛女杰死的时候很年轻。而四十年代和五十年代其他出色的餐馆女歌手，著名的如埃拉·菲茨杰拉尔德、莎拉·沃恩（Sarah Vaughan）和贝蒂·卡特（Betty Carter）都演唱到八十年代。这些歌手的独特嗓音和歌词说唱技巧也许至今依然无与伦比。贝西本人与三重奏或四重奏乐队合作录制了一些极其动人的传统布鲁斯音乐。

乐器手

我们已经看到，爵士乐的历史在个人与大众生活之间转变着方向。大乐队似乎是完全卖给了一个由商业控制的世界，但有时在其中又会发现某些个体的新特性。在五十年代和六十年代期间，被称作现代爵士乐的东西改变了个人的审美观。特洛尼斯·蒙克（Thelonious Monk）这样的钢琴手兼作曲家，具有一些高级神甫的特质，他几

比莉·霍丽黛最后的照片之一。G.D.哈克特（G.D.Hackett）收藏，纽约。



乎完全不顾听众而创造出一种令人神经紧张的、和声与音调扭曲的、根据旧式低级酒馆风格改编的东西。无论是与几个辉煌有力的吹奏手或打击乐手的对答，还是作为独奏手演奏称作《官能的》(Functional,1957)这首裂变紧缩式的布鲁斯乐曲，他都是如此。迈尔斯·戴维斯在他的五十年代的“冷”爵士中，用加了弱音器的小号的洪亮音色和旋律线的低沉风格锤炼着爵士乐的热度。这与西班牙的弗拉门科舞曲相似。他常常受到比尔·埃文斯（Bill Evans）钢琴演奏中摇曳的轻快韵律、清澈的半音技巧和有控制的装饰风格的影响。比尔·埃文斯是一位白人。作曲家兼改编家吉尔·埃文斯(Gil Evans)也是白人，戴维斯与他合作了一些自埃林顿以后最美妙的爵士乐“音诗”。其中最著名的是取材于《波吉与贝丝》的组曲（1958）。

查理·帕克（Charlie Parker）在演奏现代爵士乐的萨克斯手中是一位佼佼者，是自阿姆斯特朗以后最有创造性和最有影响力的独奏爵士乐手。虽然他的独奏采用了布鲁斯和流行音乐的风格，但他那快速的和弦变换和灵活变化的节拍又一次使爵士乐的即兴演奏转向线形发展的方式。在斯坦·盖茨（Stan Getz）及约翰·科尔特雷恩（John Coltrane）和奥奈特·科尔曼（Ornette Coleman）的演奏中，也可以清楚地看到这一点。盖茨是一位白人，他尝试采用拉美人及美国黑人的音乐语汇。约翰·科尔特雷恩和奥奈特·科尔曼展示了乡村布鲁斯与印度及其他亚洲音乐中旋律的精致复杂性之间的联系。打击乐与和声风格的钢琴乐手们也不能回避帕克的影响，如我们在巴德·鲍威尔(Bud Powell)的演奏中听到的极度紧张不安的线性风格。鲍威尔与帕克一样，是一位染上毒瘾的爵士乐神经病的牺牲品。较有建树的是麦科伊·泰纳（Mcoy Tyner），作为一名出色的布鲁斯及各种流行音乐经典作品的演奏手，他从六十年代起与科尔特雷恩组成了二人乐队。后来无论是独奏还是与他自己的演出小组合作，他都以那持续低音为主导的技巧贯穿着非洲音乐的风格。

白人乡村音乐

黑人爵士乐是作为一种外族人的音乐兴起于一块广袤的工业化的大地上的。它最初是一种少数人的行为。就其各种真正的形式而言，至今依然如此，尽管它已经为白人的娱乐业所吸收。在十八、十九世纪，最初移居美洲大陆的白人带来了他们的民间音乐，这种音乐也转变成一种行业：即以乡村音乐和西部音乐著称的流行(pop)音乐。但这种音乐发源于美国东部各州来自英国的移民所唱的古老的歌曲，但由于艰苦的拓荒条件，这些歌唱得较为干枯刺耳。即使在二十世纪中期，在偏远的卡罗来纳、肯塔基和弗吉尼亚地区，我们仍然可以从男男女女们的歌唱中看到这种情形。莫利·杰克逊“大婶”(Aunt Molly Jackson)、莎拉·奥根·冈宁（Sarah Ogan Gunning）和尼姆罗德·沃克曼（Nimrod Workman）都来自弗吉尼亚和肯塔基这两个州的矿区，唱着一种被

剥削者的哀歌。这种音乐现在仍然是民间音乐，而不是流行音乐。而乐器手们创作音乐，与其说是为了减轻孤寂感，倒不如说是为了激励共同的行为。他们因此更加彻底地改造了他们旧世界的音乐模式。乔治亚、阿肯色和弗吉尼亚的小提琴手如菲迪林的约翰·卡森（John Carson），以狂放的风格演奏古老的苏格兰和爱尔兰的里尔舞曲，创造出一种近乎狂欢的音乐。为使这些歌曲的情绪高昂，必须去掉这些音乐中痛苦和悲哀的感情——因此也在某种程度上去掉了真实的东西。

这为流行音乐或娱乐音乐提供了一种与民间音乐截然不同的配方。而杰克逊或沃克曼的演唱将旧世界（指欧洲——译注）的体验剥得干干净净。二十年代弦乐队的民间提琴演奏纵情于享乐主义风格，这种精神的愉悦在班卓琴手和吉他手身上同样可以明显地看到：他们经常为提琴手提供衬托，或自己演奏源于欧洲的舞蹈音乐，同时也为歌曲伴奏；这些歌曲有的来自英国，另外一些是新创作的。提琴音乐和拨弦音乐往往都采取快速、有规则的节拍和自然音阶。古老的民间音乐中的调式变化被去掉了，尽管它们偶尔也通过流浪黑人的歌唱和演奏悄然潜回。人们对这种功能性音乐的兴趣，是为了刺激舞蹈的发展而存在并因此而得到增强。比如，如果将戴夫·梅肯大叔（Uncle Dave Macon）与盲乐手多克·沃森（DocWatson）比较一下，就可以看到这种情形。梅肯是一位属于滑稽说唱团表演(minstret-show）传统的巡游歌手、班卓琴手和说书人，而沃森是一个技艺高超的吉他手，他从自己炫耀的技巧中发现了危险。而典型的白人乡村班卓琴手和吉他手，如多克·博格斯（Doc Boggs）则采用了一种冷静的姿态。沃森的音乐告诉我们，欢乐如同生活一样是靠不住的。这一点在杰出的山地歌手和演奏手罗斯科·霍尔科姆（Roscoe Holcomb）那“极度孤寂的声音”中被更加明显地表现出来。

青草

一些提琴手和拨弦乐手组成了弦乐队，如“敲锅人”、“水沟跳虫”（Gully Jumpers）和“北卡罗莱那漫游者”（North Carolina Ramblers）乐队。他们在二十年代和三十年代创作的音乐仍然是旧的英国歌曲和舞曲的大杂烩，排除掉引起伤痛的因素，掺杂一些美国的赞美诗、进行曲和民谣，再加上新老墨西哥州和路易斯安那州法裔移民的异国情调。起初，这种合奏音乐还属于民间音乐，由非专业的人们演出，为社区需要服务。在四十年代期间，这种音乐变得更便于利用了，可以通过收音机和录音机来听。这种音乐被称作“青草”（bluegrass），以表示对其发源地东部山区的敬意。“青草”音乐由一个主唱歌手(lead singer）边演唱边弹奏吉他、班卓琴或曼陀林，其他演奏吉他、班卓琴和竖琴的乐手有力地陪衬着，并交织着几把提琴的演奏。曲调采取快速简单的自然音阶。在门罗兄弟(Monroe Brothers)的作品中，尤其是在带有传奇色彩的弗莱茨（Flatts）和斯克鲁格斯（Scruggs）的作品中，令人震惊的高超技巧又一次使家园、母亲、爱与责任这类亲切的主题染上一丝危险和由此造成的紧张状态。这也许暗示着一种绝望：人们以轻率的、无动于衷的合唱，细述当地那些最令人伤感的事件如铁路事故等等。人们在受爵士乐影响较多的弦乐队中发现了某种类似的东西，这种东西在四十年代开始以“西部摇摆乐”著称。

卡特一家

鲍博·威利斯（Bob Willis），一位受过学院训练的提琴手，他用他的技术增强了其音乐的民间挥洒风格。门罗兄弟不仅是巡游艺人，也是广播网络的明星。卡特一家



"水沟跳虫"乐队。伯特·哈奇森、罗伊·哈迪森、查利·阿林顿和保罗·沃马克。约摄于1938年。

(Carter Family)也是。这是一个以A.P. 卡特（A.P.Carter）为中心的弗吉尼亚山地的家庭。卡特搜集和改编了一些旧时的赞美诗、民谣，并在三人歌唱小组中唱颤音风格的低音。这个三人歌唱小组由他妻子莎拉（Sarah）用沙哑的低沉嗓音主唱。这个家庭中最有音乐天赋的梅贝尔（Maybelle）演奏班卓琴、提琴、琉特琴、自鸣齐特尔琴(autoharp)和吉他。卡特一家演唱的所有歌曲，无论是什么来源和什么主题，最终都采用从中速到快速、规则的节拍和清爽的自然音阶风格。发音清晰，平实、挤紧的嗓音，无论是唱取材于英国民谣、福音赞美诗的歌曲，还是采用理发馆和声（一种密集和声唱法）的沙龙歌曲，均是如此。卡特一家的重要意义不在于他们杰出的才能，而在于他们没有受到腐蚀的正直品格。他们的音乐尽管也是流行化甚至商业化的，但它们从二十年代到五十年代变化很小。

随着卡特一家以及脆弱的小丑式的人物寂寞牛仔吉米·罗杰斯(Jimmie Rodgers)走红，乡村音乐变成了一种行业，它们与流行音乐中的享乐主义和怀旧情绪这些截然相反的风格一样，都具有鲜明的个性。乡村音乐歌手如多莉·帕顿（Dolly Parton）和莱茜·J.多尔顿（Lacy J.Dalton）这两位山地姑娘，她们从演唱坐在妈妈膝盖上学会的儿歌开始，后来进入大行业并成为流行音乐明星，但即使是她们后来的歌曲也没有损坏她们起步时带有创造性的民间风格。

摇滚乐

第二次世界大战之后开始迅猛发展并于六十年代获得硕果的摇滚乐，是一种使音乐重新具有酒神般魔力的尝试。已经成为一种行业的白人乡村音乐，试图吸收黑人爵

士音乐中那种具有生气的原始风格。黑人音乐与白人音乐的结合起到了两方面的作用。如果说过去是白人文化吞没了黑人文化，那么现在是黑人文化渴望利用白人的技术以提高自己日益增长的自信心。在这个过程中产生了后来被恰如其分地称为灵歌（soul music)的音乐：黑人福音音乐和布鲁斯音乐中那种传统的激情与忧闷，通过键盘乐器和电吉他放大得很强的声音，得到更强烈的表达。最杰出的灵歌男女歌手有奥蒂斯·雷丁(Otis Redding)和詹姆斯·布朗(James Brown)、尼娜·西蒙娜(Nina Simone)和阿雷莎·弗兰克林(Aretha Franklin)。他们无论在发声、爵士乐节奏和分句上，还是在运用福音音乐风格中领唱与伴唱小组之间的对唱方面，都保持着与黑人民间传统的联系。黑人在六十年代也建立了他们自己的录音制作业，以底特律为基地，制作他们自己的黑人风格的音乐。这种音乐被叫做汽车城黑人音乐(Motown)。这反映着黑人的自信心。这种快速的、节拍规整的、欢快的七声音阶的音乐，在戴安娜·罗丝(Diana Ross)和她的“至高无上”(Supremes)乐队那里得到了最好的表达。这是一种对半个世纪以前最具魅力的雷格泰姆音乐的技术性翻版，一种从与白人的竞争中产生的黑人音乐。汽车城黑人音乐的音调自七十年代后期开始，一直被大西洋两岸流行音乐的乐队广为模仿。

汉克·威廉斯

但是二十世纪中期摇滚乐的产生是一种白人的音乐现象，年轻的白人出于对其自身社会的失望而去听黑人的节奏与布鲁斯音乐。埃尔维斯·普雷斯利(Elvis Presley)是乡村歌手汉克·威廉斯(Hank Williams)的后继者。他们两人都是南方具有福音派背景的白人男孩；都属于或都变成神经狂乱型的人。威廉斯创作的大部分音乐采用了与卡特一家相联系的风格，但是具有一点黑人布鲁斯的味道，给赞美诗式的民谣风格加上了一种较阴郁的色彩。他在自己真诚的伤感情绪中找到了令人愉快的东西，开始从乡村圆舞曲转向布鲁斯、民间小提琴和电吉他。他那些表现失望爱情的歌曲与他那些祈祷歌曲都带有同一种感情，这一点可以在比较《昨夜我梦见了你》(Last Night I Dreamed of You，1951)和《往昔孤独的布鲁斯》(Long Gone Lonesome Blues，1953)时清楚地看到。在这两首歌曲中，他都经历了在真诚情感与讽刺意味之间摇摆的过程。

埃尔维斯·普雷斯利

威廉斯歌曲中黑人音乐的因素，间或由于电声节奏而得到加强，使他走向早期普雷斯利式的摇滚风格，如在《推动它再向前》(Move It on over)。埃尔维斯·普雷斯利(Elvis Presley)晚威廉斯十年出生，他对自己非英国国教的小镇背景表现出强烈的反叛性。威廉斯创作的歌曲大多是反映破碎的爱情、为解决这些问题而做出的失败的努力以及在其他一切都失败时对上帝救助的吁求。而普雷斯利——一个受到妈妈娇生惯养的男孩——最初则采用其他民族的方式和风格塑造了一种自我陶醉的自恋形象。他衣着讲究、才华出众，表演极富魅力。

普雷斯利对自己歌喉的信心反映在他的形象上，这使他能够同时具有遵奉国教和反叛国教的双重形象。《伤心旅店》(Heartbreak Hotel)这首在1956年使他一举成名的歌曲，原来是一首南方的乡村歌曲。他以一种几乎可以与一位音乐会艺术家相媲美的成熟的浪漫风格抒情化地演唱了这首歌，使我们由此直接地接受爱的体验。同时，他又通过钢琴布吉的三拍子拖沓风格的节奏错位手法，和受福音歌曲唱法启发的有意识的扭曲音调来破坏这首歌曲。普雷斯利同时运用黑人低级酒馆吵闹的爵士乐风格和白



埃尔维斯·普雷斯利在电影《监狱摇滚》(1957) 中。

人圣灵降临节音乐的风格，作为自己表演技术的一部分。直截了当的浪漫抒情风格在紧张中持续，其表演由于带有不确定性而十分刺激。

普雷斯利开始演唱黑人歌曲时，也采用了这样的风格，如他演唱的与索顿“大妈妈”(Big Mama Thorton) 相关的《猎犬》(Hound Dog)。他是一位演员，而从来不是一位作曲家。身体随着歌唱和面部表情而旋转，他的迷狂状态显得性感而不是神圣。他天性中的两极——白人的梦想和黑人的反叛——都使他试图脱离常规。慢慢地，他被酗酒、吸毒和几乎是幼稚症的疾病置于死地。

普雷斯利是一位独唱演员，他不能忍受任何竞争。但摇滚乐在发展过程中越来越多地从福音音乐中接受了集体表演的概念。有趣的是，摇滚乐队的盛行不是在开放的美国而是在传统上保守的英国。

滚石乐队

滚石乐队 (Rolling Stones)的鼎盛时期是在六十年代，而今仍然体现着趋向于迷狂的流行音乐，这种音乐可以与非洲黑人社会创造出来的音乐相比。这点在滚石乐队的歌手米克·贾格尔 (Mick Jagger) 非洲式的呐喊和身体的旋转中可以看到。他的许多歌曲都是根据穆迪·沃特斯 (Muddy Waters) 这样的黑人布鲁斯歌手的歌曲改编(沃特斯在那些年东山再起，因为他提供了某种白人青年热切需要的东西)。滚石乐队的乐器使用也有初步创新：电吉他和键盘是布鲁斯吉他、乡村口琴、风笛和自鸣齐特尔琴大幅度扩音的翻版。它放大的声音加强了音乐的原始风格，因为电子乐器可以使民间音乐典型的拐调特点恶梦般地膨胀起来，正如黑人的嗓音由白人贾格尔模仿后以挑衅的特点取代了哀痛的情绪一样。乐器部分也依法炮制，打击乐器比真正部落的鼓声更猛烈。它们的节奏在扩音过程中变得更加粗糙。为了达到振聋发聩的效果，它

们的声音超越了人的耐受限度。冲破声音的障碍也许不仅给人带来一种自由的欣快感觉，而且成为一种可以与黑人伏都教联系在一起的破坏力量。在七十年代，贾格尔演唱的《任我摆布》(Under My Thumb)引发了举行《地狱中的天使》(Hell's Angels)祭典场地的暗杀事件。这并不奇怪，因为这里原始风格的五声旋律主要是凭借驱动性的节拍形成动势。和声如同在真正的黑人音乐中一样是微弱或不存在的，甚至缩减到一两个反复陈述的和弦。这在滚石乐队的唱片专集《任它流血》(Let It Bleed)或《魔鬼陛下的要求》(Their Satanic Majesties Request，1968)中表现得极为明显。在美国的“硬摇滚乐”如“门”乐队(the Doors)、“快乐死神”乐队(the Grateful Dead)和有吸毒倾向的“丝绒地铁”乐队(Velvet Underground)中也可以看到这种现象。虽然语言在这些乐队的活动中起着重要作用，但它基本上是听不见的，即使听得见，也是无意义或是抽去实际内容的。

对于真正的黑人群落来说，顺从于魔鬼也许可以把魔鬼驱走。这也许能说明为什么滚石乐队的音乐在20年中始终保持着它的雄风。黑人歌手吉米·亨德里克斯（Jimi Hendrix）把乐器与性器官等同起来，把他狂暴热烈的表演视为坚定行动的序曲。“谁人”乐队(The Who)的音乐也可以这么说，即使他们以烧毁自己的乐器作为自己演出的结束。这种轻蔑浪费和故意废弃的事例隐含着讽刺意味。毁掉这些乐器表达了一种对建筑在工业化商品社会基础上的陈腐行为的抗争。然而，这些表演者正生活在这样一个社会，才承受得起这种浪费。以后更异端的乐队组合如“发明之母”乐队(Mothers of Invention)提供了一种净化的体验，将歌舞、杂耍、哑剧、丑角表演与麻醉剂及通常被称为黄色的性的东西结合在一起。这显然可与古希腊的讽刺作家阿里斯托芬(Aristophanes)以及红色印第安人的某些祭祀仪式相比，但这里的讽刺更具有嘲弄意味。而弗兰克·扎帕（Frank Zappa）这位“超级妈妈”，在城市布鲁斯中有意识地发展出一种白人的女权意识，以与黑人不自觉的女权意识相平衡。他曾经说过，音乐要不受歌词的束缚。从《酒疯大发》(Hot Rats，1969）之后，他以自己音乐中给人印象深刻的爵士味支持了这一观点。

有时乐队表现出较温和的态度，如“不可思议的弦乐队”(Incredible String Band)、“忧郁布鲁斯”乐队(Moody Blues)、“五角”乐队(Pentangle)和斯蒂莱·斯潘(Steeleye Span)乐队等，更多地受到欧洲民间祭礼和意大利艺术喜剧中传统的滑稽表演的影响，而较少受到黑人布鲁斯和伏都教暴力的影响。它们融合了中世纪、文艺复兴时期的各种技巧与从各种民间风格——包括从欧洲、美洲、非洲、中东和远东地区的民间风格中继承下来的东西。通过这种纯粹的（意指“非电子化的”——译注）和电子化的不同技巧的融合，制造出一个童话般的世界。那些调性柔和的曲调和洪亮的音调没有像欧文·伯林的怀旧音乐那样陷入一场白日梦。但它们确实蕴涵着一种我们大家内心都有的回归童年的情愫。斗志昂扬的硬摇滚和梦幻般柔和的民间摇滚都退出了因物化而不友善的社会。然而二者又都依赖于这个社会。

音乐戏剧、摇滚歌舞剧

正当滚石乐队的能量江河日下之时，有些东西却在六十年代较愉快、较嬉皮的信仰中保存下来。简单地从形式上看，这里有一种对希腊音乐戏剧仪式概念的直接回归。“黑人歌舞剧”也表明了这一点。其中高尔特·麦克德蒙特（Galt McDermontt的)《头发》(Hair，1969)是第一部获得艺术及票房双丰收的作品。《头发》在形式上与祭祀酒神狄俄尼索斯的入会仪式有很多相同之处，包括初学者的出离、竞斗、死亡、再生和初

学者归来几个部分。展现了一个嬉皮士面对着敌人、战争和社会，借助自由、性和毒品而实现“净化”的过程。(六十年代流行乐坛的英雄人物，样子像希腊的酒神狄俄尼索斯，经常被刻画为“一个外表女人气、梳着华美发式的年轻人”。) 同样的主题和结构也出现在“谁人”乐队的《汤米》(Tommy)和安德鲁·劳埃德·韦伯 (Andrew Lloyd Webber) 的《超级明星耶稣基督》(Jesus Christ Superstar)中。后者大胆地将基督教宗法性质的父子变成了新兴的母权制的使者。七十年代的歌舞剧具有更加传统的根源，桑德海姆 (Sondheim) 的杰作《傲慢的托德》(Sweeny Todd,1979)明显地转向“黑人部落剧”的概念，将维多利亚的音乐戏剧变成二十世纪晚期一个关于祭祀谋杀案的神话。多种手段的运用——语言、声音、动作、灯光——即兴表演以及观众的参与，意在使观众投入其中而不是被动地接受。

大多数流行音乐会已经变成这种意义上的戏剧仪式了。听众不再能忍受既没有视觉魅力又没有听觉魅力的流行音乐会了。“The Yes” 乐队演出的《来自大地海洋的故事》(Tales From Topographic Oceans, 1973)， 在用意及技法技术方面，与施托克豪森较晚的音乐仪式作品有某些共同之处。有两场运动被称为“上帝启示学”(The Revealing Sciencc of God)和“阳光下的古代巨人”(The Ancient Giant Under the Sun)。它们的关键点是他们对宇宙天体的关怀远离了西方人当时的意识。年轻人响应着预言家和占卜家们的观点，后者认为人类为了生存必须重新找回古代的真理。这种音乐从种族性的角度看是属于非洲、中东以及美英的。

维护继承下来的信仰的仪式与通过梦想和回归实现毁灭或达到圆满之间存在着一种差别。流行音乐是新兴舞台的一种仪式，其模糊的性质也许是一种力量。它可以长时间播放的唱片、录音带和音像制品，成为前所未有的更为激进的新事物。它们将仪式从寺庙或剧场搬到了其他的地方。个人可以创造一种仪式，如“谁人”乐队在《夸德拉费尼亚》 (Quadraphenia, 1965)和平克·弗洛伊德 (Pink Floyd) 在《原子核母亲》(Atom Heart Mother, 1968) 及《墙》(The Wall, 1979)中所做的那样。理智和技术、感情和本能被有机地结合在一起。

甲壳虫乐队

甲壳虫乐队(The Beatles,又译“披头士”乐队)——流行音乐史上最成功的组合——是最优秀的。四个年轻人虽然是代表着他们的文化的，但他们唱出了具有明显个性的歌。这点决定了他们的优秀特质。回归原始的基本节拍、经常采用调式曲调以及避开和声的手法给他们带来一定的地位和名气。在那些令人难忘的旋律中，美国布鲁斯和乡村音乐与英国的赞美诗和乐馆音乐(music hall)交织在一起。早期的充满好奇天真的《我看见她站在那里》(I Saw Her Standing There, 1963)、没有感伤的怀旧歌曲《昨日》(Yesterday, 1965)、哀婉诙谐的《埃莉诺·里格比》(Eleanor Rigby, 1966)、具有魔幻般神秘色彩的《永远的草莓地》(Strawberry Fields Forever, 1967)和给人以再生力量的抒情歌曲《因为》(Because, 1969)都经久不衰。在密纹唱片的推动下，甲壳虫乐队第一次独立创作的一系列歌曲中的一首歌《佩珀军士孤独的心俱乐部乐队曲》(Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967) ——创造了新的音乐历史。他们以自然的发音风格和新鲜独特的音乐表达了一些青春期永远存在的问题：孤寂、恐惧、友谊、性、代沟、精神错乱、梦魇。他们虽然是一个组合，但又是四个个体，其中约翰·列侬 (John Lennon) 和保罗·麦卡特尼 (Paul McCartney) 这两个人具



甲壳虫乐队正在录制《当日游客》(Day Tripper)。1965年摄。

有巨大的创造才能。这是他们成功的原因。这套歌集的主题是关于生活在分裂、疯狂的世界中的一个年轻人“生命中的一天”。歌曲开头柔和的五声音调与野蛮得要引起原子弹爆炸似的喧闹声之间，始终保持着强有力的对比。

鲍博·迪伦

与团队流行音乐一同火起来的还有独唱音乐，这些独唱演员确信个体精神的生命力。对于甲壳虫乐队来说，鲍博·迪伦(Bob Dylan)也许是最出色的流行乐手了。他不断地自创歌词和音乐。他退出大学和英国国教后，成为一位美国青年的代言人。从白人乡村音乐和黑人布鲁斯最简单的风格起步，他最初是以一些“抗议”歌曲谴责一个患有疾病的社会，这些歌曲部分是受到他的师傅伍迪·古斯利(Woody Guthrie)的启发。音高变化和各种起伏音调是他创作的一部分。叙事性的《霍利斯·布朗叙事曲》(Ballad of Hollis Brown，1964)以与真正的民谣相同的方式，讲述了一个关于遭受剥夺与精神错乱的人的真实故事。只是为了与大群听众交流的需要它被做了扩音处理。

当迪伦从对世界的抗议转向面对自己时，他的歌曲的社会作用仍在深化而没有削弱。这是从《铃鼓手先生》(Mr Tambourine Man，1965)开始的。这首歌与白人的乡土音乐(hillbilly，指美国南部的乡土音乐和美国西部的牛仔音乐——译注)而不是与



鲍博·迪伦在斯莱恩。摄于1984年7月。

布鲁斯有联系，它似乎是借梦想逃避生活（从某种意义上讲是这样），因为铃鼓手是一个毒品贩子。他那诱惑性的神秘感促使我们追随那些无意识的东西，这些东西由那些摇曳的副歌的不规则的词句和乐句令人感动地表现出来。在迪伦下一阶段的作品中，值得注意的有双曲专集《无数金发女郎》(Blonde on Blonde，1966)。铃鼓手以华美的诗句引导人们进入梦境并陷入梦魇。这些诗句促使乡村音乐和布鲁斯进行大量的置换并在这个过程中呼唤着电子技术。在《约翰·威斯利·哈丁》(John Wesley Harding，1968)中，迪伦抛弃了这种小玩意，又回到他乡村音乐的根上，重新操起了木吉他。但梦境和梦魇并未从音乐中消除，因为现在的歌词有一种基督教原教旨主义的背景。这个持不同政见的人已经经历了精神之火的锤炼，将宗教觉悟与良知结合在一起。与信仰不同，这张唱片很少显示出信仰，即使是在气势宏伟的、负载着命运色彩的《沿着瞭望塔》(All Along the Watchtower)一曲中也是如此。但那以后的爱情歌曲如《行星之波》(Planet Waves，1974)、《路上的血迹》(Blood on the Tracks)和《欲望》(Desire，1975)，迪伦都令人难忘地运用了西部电影的神话。这些歌曲都是“救赎歌曲”。

不仅《纳什维尔地平线》(Nashville Skyline，1970)这首在民间乡村世界与商业化乡村世界之间有意进行调和的歌曲，而且《约翰·威斯利·哈丁》(John Wesley Harding)以及后来的西部野味歌曲，都是在纳什维尔这个流行音乐业的工厂中“制造”出来的。迪伦歌曲的民族特性在他采取迎合商业的态度后是增加了而不是减少了。他“再生”阶段的那些福音歌曲，包括他的一些最具黑人风格的音乐，使用了接近于五声音阶的嘶喊和跌跌撞撞的调子，在用嗓子发声时则使用了摩擦的方法。《慢火车来了》(Slow Train Coming，1979)的音乐，显示出近似于他的犹太祖先那种将音挤在一起的吟唱风格，又与亚里桑那及新墨西哥沙漠歌曲中的摩尔人和西班牙人的念咒方式有千丝万缕的联系。

琼尼·米切尔

一些最优秀的诗人－作曲家歌手竟是女性这并不奇怪。琼尼·米切尔(Joni Mitchell)从女性角度补充了迪伦的白人－犹太人－黑人的男性风格，创作出了专门献给女性的歌。他将女性比作孤寂的海鸥，寻求自由自在的飞翔。她在早期歌曲如《致海鸥》(To a Seagull)和《玛吉》(Margie，1968)的歌词中，将哀婉情调汇入调式曲调和依靠经验和吉他演奏的和声，听起来既怀有希望又脆弱无力。由于女性的被动特性，

她没有像迪伦那样“发展起来”。她在中期阶段特别是在《逃亡》(Hejira，1976)中，表现出自怜倾向。然而那是一种对感受至深的挫折的反应，这挫折并不能毁灭她的诗人天赋。凭着这种天赋，她借助黑人爵士乐而不是摇滚乐脱颖而出。这个过程始于她的唱片《明格斯》(Mingus, 1979)。《明格斯》以神经质的、才华横溢的作曲家兼歌手查尔斯·明格斯（Charles Mingus）的名字命名。明格斯与米切尔一起录制了这首歌。米切尔的白人抒情风格与黑人爵士乐中强健躯体的活力相融合，产生了良好效果。在最近的歌曲中，米切尔的民族特性如迪伦的歌曲一样丰富多彩，包括白人民间音乐、黑人爵士乐和南美音乐，同时带有土著印第安人音乐的影子。迪伦与米切尔并不是惟一在这一时空畅游的人。他们的同道和后继者有黑人喜剧的白人演员兰迪·纽曼(Randy Newman)，他的音乐本能与他严谨的语言才智相得益彰。还有汤姆·韦茨（Tom Waits）这位嗓音粗哑的纽约深夜酒吧的流浪乐人、“黑暗的城市边缘”的摇滚明星布鲁斯·斯普林斯廷（Bruce Springsteen）和使自己民族的流行音乐雷吉(reggae——一种源于灵歌和汽车城黑人音乐的加勒比海音乐)具有了国际地位并因此成为一名民族英雄的西印度人鲍博·马利（Bob Marley）。在女性中，我们必须提到另一位西印度歌手——英国的琼·阿默特雷丁（Joan Armatrading），她那强大的创造性部分来自她多民族的出身；还有塔妮亚·玛亚（Tania Maia）——另一位混血人物，无论是作为爵士钢琴手还是作为歌手作曲家，她都是光彩照人的，她的风格介于纽约爵士俱乐部音乐与里约热内卢酒吧音乐之间。她本人就是从里约热内卢的酒吧走出来的作曲家。

流行音乐在历史上第一次提供了一种属于年轻人的艺术。这不是因为年轻人在经济上具有独立性，而是由于流行音乐以年轻人的风格展示了人类生活的状态。在二十世纪八十年代涌现出各种“乐队组合”，它们与甲壳虫乐队一样不仅代表群体也代表着个人说话。尽管“警察”乐队（the Police)的名字有一些讥讽意味，但其成员却是一些敏感的而又非常聪明的歌词作家、作曲家和表演乐手。尤其是在他们的唱片《同步特性》(Synchronicity，1983)中，他们以诙谐、诗意的语言探讨了一些“严肃的”主题。“撒哈拉沙漠之茶”乐队(Tea in the Sahara)就像保罗·鲍尔斯（Paul Bowles）的作品一样能够唤起人们的神秘感。这个名字就是受鲍尔斯作品的启发而起的。电子合成器的运用如此充满想像力，以至于音乐“听起来”完全是通透的，尽管它的速度飞快而且刺激。而“韵律操”乐队（Eurhythmics）在这方面表现得更为突出，他们把各种民族内涵——英国的、美国的、北非的、波利尼西亚的、西印度的、巴厘的——融为一体，形成一种具有再生魅力的音乐。“警察”和“韵律操”这样的乐队竟然获得了广为人知的成功，这大长了当今年轻人的志气。

供进一步欣赏的曲目

本书的"欣赏提示"(在各内容页中列出)详细地论述了一些最应该了解的代表作品或代表乐章。对一些作品,"欣赏提示"只讨论了其中的一二个乐章,因此进而要听的应该首先是这些作品的其他乐章。下面所列作品是根据本书各章的历史顺序排列的,对作品提供了一些提示,这些提示适用于查询。其中大多数作品本书提到过,有些还进行了讨论。所有这些作品都与书中的论点有关,而且几乎都有现成的优质录音。这些作品会给聆听者带来愉悦。

第四章

素歌作品

维特里(VITRY):*经文歌:《不知羞耻地闲逛/值得赞美的德性》(Impudenter/Virtutibus)*

马肖(MACHAUT):*维勒莱(virelai——中世纪法国歌曲):《漂亮温存的太太》(Douce dame jolie)*

邓斯泰布尔(DUNSTABLE):*经文歌《圣灵降临》(Veni sancte Spiritus)*

第五章

迪费(DUFAY):*经文歌《天后颂》(Ave regina coelorum);弥撒曲《脸儿苍白》(Se la face ay pale)*

本舒瓦(BINCHOIS):*尚松《待嫁的姑娘》(Filles à marier)*

奥克冈(OCKEGHEM):*尚松《我在笑》(Ma bouche rit)*

若斯坎(JOSQUIN):*经文歌《娴静的童贞女》(Ave Maria...virgo serena);尚松《万分悔恨》(Mille regrets)*

雅内坎(JANEQUIN):*尚松《百鸟之歌》(Le chant des oiseaux)*

拉絮斯(LASSUS):*经文歌《祝福天后,圣母善心》(Salve regina,mater misericordiae);《耶利米哀歌》(Lamentations)*

帕莱斯特里那(PALESTRINA):*经文歌《你是彼德鲁斯》(Tu es Petrus);《马尔采鲁斯教皇弥撒》(Missa Papae Marcelli)*

维多利亚(VICTORIA):*弥撒曲《欢乐》(Laetatus sum)*

焦瓦尼·加布里埃利(GIOVANNI GABRIELI):*经文歌《教会至上》(In ecclesiis)*

杰苏阿尔多(GESUALDO):*《应答圣歌》(Responsories);牧歌《请掩起美丽的胸部》(Deh, coprite il bel seno)*

伯德(BYRD):*《四声部弥撒》(Mass in Four Voices);赞美歌:《快乐地唱起歌》(Sing joyfully);牧歌《这美好快乐的五月》(This sweet and merry month of May);为维吉那琴而作的《卡门的口哨》(The Carman's Whistle for virginals)*

莫利(MORLEY):*牧歌《正是快乐的季节》(Now is the month of maying)*

威尔拜伊(WILBYE):*牧歌《来临吧!甜蜜的夜晚》(Draw on, sweet night)*

吉本斯(GIBBONS):*赞美歌《拍拍你的手吧》(O clap your hands);牧歌《银天鹅》(The silver swan)*

道兰德(DOWLAND):*弦乐幻想曲《眼泪》(Lachrimae)*

第六章

蒙泰韦尔迪(MONTEVERDI):*《黄昏祷歌》(1610);(Vespers)(1610);《阿里阿德涅的悲歌》(Lamento d'Arianna);牧歌:《金黄色的头发》和《四面微风》(Chiome d'oro and Zefiro torna)*

卡里西米(CARISSIMI):*清唱剧《耶弗他》(Jephte)(片段)*

许茨(SCHüTZ):*经文歌《圣灵降临》(Veni,*

sancte Spiritus);*《圣马太受难曲》(St Matthew Passion)*

珀塞尔(PURCELL):*颂歌《来吧! 艺术之子》(Come,ye sons of art)*;赞美歌*《我的心在歌颂》(My heart is inditing)*

吕利(LULLY):*《感恩赞》(Te Deum)*;*《阿米德》(Armide)(片段)*

库普兰(COUPERIN):*为羽管键琴而作的音乐《神秘街垒》(Les barricades misterieuses)*,*《修女莫妮克》(Soeur Monique)*

科雷利(CORELLI):*G 小调大协奏曲 op.6 no.8《圣诞节》(Christmas)*

维瓦尔迪(VIVALDI): *《D 大调荣耀经》(Gloriá in D)*;*小提琴协奏曲,《四季》, op.8 no.1—4 (The Four Seasons, op.8 nos.1–4)*

多梅尼科·斯卡拉蒂(DOMENICO SCARLATTI):*羽管键琴奏鸣曲数首*

泰勒曼(TELEMANN):*《宴席音乐》(Musique de table)(片段)*

巴赫(BACH):*《为管风琴而作的D小调托卡塔与赋格》(Toccata and Fugue in d for organ)*;*《D大调第五勃兰登堡协奏曲》(Brandenburg Concerto no. 5 in D)*; *《降B大调第一古组曲》(Partita no.1 in 降B)*; *《第 80 首康塔塔》(Cantata no.80)*; *《坚固的堡垒》(Ein feste Burg)*;*《马太受难曲》(St Matthew Passion)(片段)*

亨德尔(HANDEL):*《水上音乐》(Water Music)*; *《管风琴协奏曲》(如 op.4 no.4,F 大调)*; *《朱利叶斯·恺撒》(Giulio Cesare, "Julius Caesar")(片段)*; *《耶夫塔》(Jephtha)(片段)*

第七章

格鲁克(GLUCK):*《奥尔菲斯与尤丽迪茜》(Orfeo ed Euridice)(片段)*

海顿(HAYDN):*《F 小调弦乐四重奏》, op.20 no.5*; *《E 小调第 44 交响曲》*; *《创世纪》(The Creation)(片段)*

莫扎特(MOZART):*《G大调弦乐四重奏》K387*; *《C 大调弦乐五重奏》K515*; *《G 小调第 40 交响曲》, K550*;*《魔笛》(Die Zauberflote)("The Magic Flute")(片段)*

贝多芬(BEETHOVEN):*《C 小调钢琴奏鸣曲"悲怆"》, op.13 ("Pathetique")*; *《F 大调弦乐四重奏》, op.59 no.1*; *《C小调第五交响曲》*; *《D小调第九交响曲"合唱"(终乐章)》("Choral")*;*《A 小调弦乐四重奏》op.132*; *《菲岱里奥》(Fidelio)(片段)*

第八章

舒伯特(SCHUBERT):*歌曲如《致音乐》(An die Musik)("To Music")*,*《魔王》("The Erlking")*,*《鳟鱼》(Die Forelle)("The Trout")*,*《野玫瑰》(Heidenröslein) ("The Little Rose in the Heather")*,*《死神与少女》(Tod und das Mädchen)("Death and the Maiden")*; *为钢琴而作的《"流浪者"幻想曲》(Wanderer Fantasia for piano)*;*《C大调第九"大"交响曲》("Great C Major")*

门德尔松(MENDELSSOHN):*序曲《仲夏夜之梦》(A Midsummer Night's Dream)*;*《A大调第四交响曲"意大利"》(Symphony no.4 in A, "Italian")*

舒曼(SCHUMANN): *《A 小调钢琴协奏曲》*; *为钢琴而作的《狂欢节》*

肖邦(CHOPIN):*《降 E 大调夜曲》, op.9 no.2*; *《G 小调第一叙事曲》op.23 no.1*;*《降 D 大调圆舞曲》, op.64 no.1*

李斯特(LISZT):*《B 小调钢琴奏鸣曲》*

柏辽兹(BERLIOZ):*《幻想交响曲》(Fantastic Symphony)*

罗西尼(ROSSINI):*《塞维利亚的理发师》(Il barbire di Siviglia)("the Barber of Seville")(片段)*

威尔第(VERDI):*《利哥莱托》(Rigolleto)和《茶花女》(La traviata)(片段)*

瓦格纳(WAGNER):*《名歌手》(Di Meistersinger) ("The Mastersingers")(片段)*

布拉姆斯(BRAHMS):*小提琴协奏曲*; *单簧管五重奏*

第九章

柴科夫斯基(TCHAIKOVSKY):*序曲《罗米欧与*

朱丽叶》(Romeo and Juliet)(overture)

穆索尔斯基(MUSSORGSKY)：*《圣约翰的荒山之夜》(St John's Night on the Bare Mountain)*

里姆斯基-科萨科夫(RIMSKY-KORSAKOV)：*《舍赫拉查德》(Sheherazade)*

拉赫玛尼诺夫(RACHMANINOV)：*C小调第二钢琴协奏曲*

斯美塔那(SMETANA)：*《伏尔塔瓦河》(Vltava)(交响组曲《我的祖国》中的一首)*

德沃夏克：*《E小调第九交响曲“自新大陆”》(“From the New World)；《F大调弦乐四重奏“美国人”》，op.96(“American”)*

亚纳切克(JANACEK)：《卡塔·卡班诺娃》(Katya Kabanova)(片段)

布鲁克纳(BRUCKNER)：*E大调第七交响曲*

马勒(MAHLER)：*G大调第四交响曲*

施特劳斯(STRAUSS)：*《玫瑰骑士》(Der Rosenkavalier)(片段)*

西贝柳斯(SIBELIUS)：*降E大调第五交响曲*

埃尔加(ELGAR)：*《新颖主题“谜”变奏曲》(Variations on an Original Theme “Enigma”)*

福雷：*《安魂曲》(Requiem)*

德彪西(DEBUSSY)：*《被淹没的寺院》(La cathédrale engloutie)(选自《前奏曲》第一集)*

拉威尔(RAVEL)：*《圆舞曲》(La valse)*

普契尼(PUCCINI)：*《托斯卡》(Tosca)(片段)*

第十章

勋伯格(SCHOENBERG)：*《升华之夜》(Verklärte Nacht)(“Transfigured Night”)*

贝尔格(BERG)：*小提琴协奏曲*

韦伯恩(WEBERN)：*交响曲(op.21)*

斯特拉文斯基(STRAVINSKY)：*《春之祭》(The Rite of Spring)*

巴托克(BARTÓK)：*《为弦乐器、打击乐器和钢片琴而作的音乐》(Music for Strings, Percussion and Celesta)；《第四弦乐四重奏》*

欣德米特(HINDEMITH)：*组曲《画家马蒂斯》(Mathis der Maler)*

魏尔(WEILL)：*《三分钱歌剧》(The Threepenny Opera)(片段)*

艾夫斯(IVES)：*《未回答的问题》(The Unanswered Question)*

考埃尔(COWELL)：*《第四弦乐四重奏“联合”》(“United”)*

瓦雷兹：*《多棱镜》(Hyperprism)*

科普兰(COPLAND)：*《阿巴拉契亚之春》(Appalachian Spring)*

卡特(CARTER)：*《第一弦乐四重奏》*

沃恩·威廉斯(VAUGHAN WILLIAMS)：*《塔利斯主题幻想曲》(Fantasia on a Theme by Thoma Tallis)*

普罗科菲耶夫(PROKOFIEV)：*《罗米欧与朱丽叶》(Romeo and Juliet)*

肖斯塔科维奇(SHOSTAKOVICH)：*第五交响曲*

布里顿(BRITTEN)：*《彼得·格赖姆斯》(Peter Grimes)(片段)*

梅西昂(MESSIAEN)：*《图伦加利拉交响曲》(Turangalîla-symphonie)*

施托克豪森(STOCKHAUSEN)：*《联系》(Kontakte)*

凯奇(CAGE)：*《四分三十三秒》(4'33")*

伯恩斯坦(BERNSTEIN)：*《西部故事》(West Side Story)(片段)*

卢托斯拉夫斯基(LUTOSLAWSKI)：*《威尼斯运动会》(Venetian Games)*

供进一步阅读的书目

下面选列的书籍会有利于那些想更深入地了解某一特定主题的读者。这些参考书包括了比较丰富的可供查找的文献。出版日期一般都是最新版的。

各种文献和关于作曲家的各种研究著作卷帙浩繁。这里我们主要限制在《新格罗夫》图书系列中一些较偏重事实叙述的传记（大部分是根据《新格罗夫词典》重印的），这些传记列出了内容全面的书目和丰富的文献目录。另外一些关于作曲家的研究著作，只是在它们对一个主要人物提出很不相同的观点时才予以引录。同样，提供了特殊观点的很多非传记性著作（包括作者本人的一些著作）也予以列出。

下面的“作曲家”部分，首先列出了论述作曲家群体的研究著作，其次再按各作曲家出生时间的顺序列出各个作曲家的研究著作。

工具书

《新格罗夫音乐与音乐家词典》，斯坦利·萨迪编辑（哥伦比亚特区华盛顿：格罗夫词典出版社；伦敦：麦克米伦出版公司，1980）The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed.Stanley Sadie(Washington,DC：Grove's Dictionaries；London：Macmillan，1980)

《哈佛音乐词典》，威利·阿佩尔编辑（剑桥、马萨诸塞和伦敦：哈佛大学出版社，1973）Harvard Dictionary of Music, ed. Willi Apel(Cambridge, Mass. And London：Harvard UP，1973)

《贝克音乐家传记词典》，尼古拉斯·斯洛尼姆斯基（纽约：希尔默出版公司；牛津：牛津大学出版社，1985）Baker's Biographical Dictionary of Musicians,ed.Nicolas Slonimsky(New York：Schirmer;Oxford：Oxford UP，1985)

《新牛津音乐指南》，丹尼斯·阿诺德编辑（纽约和伦敦：牛津大学出版社，1983）The New Oxford Companion to Music, ed. Denis Arnold(New York and London：Oxford UP.1983)

音乐专题

乐 器

《各个时期的乐器》，安东尼·贝恩斯编辑（巴尔的摩和哈蒙德斯沃思：企鹅出版公司，1966）Anthony Baines,ed.：Musical Instruments through the Ages(Baltimore and Harmondsworth：Penguin. 1966)

《音乐与乐器》，罗伯特·多宁顿（纽约和伦敦：梅休因出版公司，1982）Robert Donington：Music and its Instruments(New York and London：Methuen,1982)

《乐器研究》，西比尔·马库斯（纽约：哈珀与罗出版公司；牛顿·阿伯特：戴维与查尔斯出版公司，1975）Sybil Marcuse：A Survey of Musical Instruments(New York：Harper & Row；Newton Abbot：David & Charles,1975)

《西方的乐器》，玛丽·雷姆南特（纽约：圣马丁出版公司；伦敦：巴茨福德出版公司，1978）Mary Remnant：Musical Instruments of the West(New York：St Martin's；London：Batsford,1978)

音乐要素与音乐形式

见前面列举的《新格罗夫音乐与音乐家词典》和《哈佛音乐词典》中的各单立主题条目。

美国音乐

《新世界的音乐》，查尔斯·哈姆（纽约和伦敦：

诺顿出版公司，1983）Charles Hamm：Music in the New World(New York and London：Norton，1983)

《美国音乐：历史概论》，H.威利·希契科克（H. Wiley Hitchcock：Music in the United States：a Historical Introduction(新泽西州恩格尔伍德克利夫斯和伦敦：普林斯—霍尔出版公司，1974）Englewood Cliffs，NJ，and London：Prince-Hall，1974)

爵士乐

《爵士乐的形成》，詹姆斯·林肯·科利尔（纽约：霍顿出版公司，米夫林出版公司；伦敦：格拉纳达出版公司，1978）James Lincoln Collier：The Making of Jazz(New York：Houghton，Mifflin；London：Granada，1978)

《爵士乐历史入门》唐纳德·D·梅吉尔与理查德·S·德莫利(新泽西州恩格尔伍德克利夫斯和伦敦：普林斯—霍尔出版公司，1984）Donal D. Megill and Richard S. Demory：Introduction to Jazz History (Englewood Cliffs，NJ，and London：Prentice-Hall，1984)

《拉格泰姆、布鲁斯和爵士乐》，保罗·奥利弗，马克斯·哈里森和威廉·D·博尔科姆[新格罗夫丛书]（纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1986）Paul Oliver，Max Harrison and William D. Bolcom：Ragtime，Blues and Jazz[The New Grove](New York：Norton；London：Macmillan，1986)

歌　剧

《歌剧简史》，唐纳德·杰伊·格劳特（纽约：哥伦比亚大学出版社，1965）Donald Jay Grout：A Short History of Opera(New York：Columbia UP，1965)

《科贝歌剧大全》，哈伍德伯爵编辑（纽约和伦敦：帕特南出版公司，1972）Earl of Harewood，ed.：Kobbés Complete Opera Book (New York and London：Putnam，1972)

《作为戏剧的歌剧》，约瑟夫·科曼（纽约：Vintage出版公司）Joseph Kerman：Opera as Drama(New York：Vintage，1956)

《歌剧》斯坦利·萨迪编辑［新格罗夫丛书］(纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1986）Stanley Sadie，ed.：Opera[The New Grove](New York；Norton；London，Macmillan，1986)

非西方音乐

《太平洋地区、近东和亚洲的音乐文化》，威廉·P·马姆(新泽西州恩格尔伍德克利夫斯和伦敦：普林斯—霍尔出版公司，1977）William P，Malm：Music Cultures of the Pacific，the Near East，and Asia (Englewood Cliffs，NJ，and London：Prentice-Hall，1977)

《西方大陆的民间及传统音乐》，布鲁诺·内特尔(新泽西州恩格尔伍德克利夫斯和伦敦：普林斯－霍尔出版公司，1973）Bruno Nettl：Folk and Traditional Music of the Western Continents (Englewood Cliffs，NJ，and London：Prentice-Hall，1973)

《多种文化的音乐概论》伊丽莎白·梅编辑（伯克利，洛杉矶和伦敦：加利福尼亚大学出版社，1980）Elizabeth May，ed.：Music of Many Cultures：an Introduction (Berkeley，Los Angeles and London：U. of California Press，1980)

音乐历史

通　史

《牛津简明音乐史》，杰拉尔德·亚伯拉罕（纽约和伦敦：牛津大学出版社，1980）Gerald Abraham：The Concise Oxford History of Music (New York and London：Oxford UP，1980)

《欧洲与美国的音乐：历史》，埃迪斯·鲍罗夫(新泽西州恩格尔伍德克利夫斯和伦敦：普林斯—霍尔出版公司，1971）Edith Borroff：Music in Europe and the United States：a History(Englewood Cliffs，NJ，and London：Prentice-Hall，1971)

《西方音乐史》，唐纳德·杰伊·格劳特（纽约：诺顿出版公司；伦敦：登特出版公司，1974）Donald Jay Grout：A History of Western Music (New

York: Norton;London: Dent,1974)

《西方文明中的音乐》，保罗·亨利·兰（纽约：诺顿出版公司；伦敦：登特出版公司，1941）Paul Henry Lang: Music in Western Civilization(New York: Norton;London: Dent,1941)

断代史

《中世纪音乐》，理查德·H·霍宾（纽约和伦敦：诺顿出版公司，1978）Richard H.Hoppin: Medieval Music (New York and London: Norton, 1978)

《文艺复兴时期的音乐》，霍华德·迈耶·布朗(新泽西州恩格尔伍德克利夫斯和伦敦：普林斯-霍尔出版公司，1976) Howard Mayer Brown: Music in the Renaissance (Englewood Cliffs,NJ,and London: Prentice-Hall,1976)

《巴罗克音乐》，克劳德·V·帕里斯卡(新泽西州恩格尔伍德克利夫斯和伦敦：普林斯－霍尔出版公司，1981) Claude V.Palisca: Baroque Music (Englewood Cliffs,NJ,and London:Prentice-Hall, 1981)

《海顿、莫扎特和贝多芬的古典风格》，查尔斯·罗森（纽约：诺顿出版公司；伦敦：费伯出版公司，1972)Charles Rosen: The Classical Style: Haydn, Mozart,Beethoven (New York: Norton; London: Faber,1972)

《浪漫派音乐》，利昂·普兰廷嘎（纽约和伦敦：诺顿出版公司，1985）Leon Plantinga: Romantic Music (New York and London: Norton,1985)

《一百年的音乐》，杰拉尔德·亚伯拉罕(芝加哥：奥尔丁出版公司；伦敦：达克沃思出版公司，1974) Gerald Abraham: A Hundred Years of Music (Chicago: Aldine; London: Duckworth,1974)

《二十世纪的音乐》，威廉·W·奥斯丁（纽约：诺顿出版公司；伦敦：登特出版公司，1966) William W.Austin: Music in the Twentieth Century (New York: Norton; London: Dent,1966)

《1900年以来的音乐》，尼古拉斯·斯洛尼姆斯基（纽约：斯克里布纳出版公司，1971）Nicolas Slonimsky: Music since 1900(New York: Scribner, 1971)

《二十世纪音乐概论》，埃里克·萨尔兹曼(新泽西州恩格尔伍德克利夫斯和伦敦：普林斯-霍尔出版公司，1974) Eric Salzman: Twentieth-Century Music: an Introduction (Englewood Cliffs,NJ, and London:Prentice-Hall,1974)

《从德彪西到布雷兹的简明现代音乐史》，保罗·格里菲斯（纽约和伦敦：泰晤士与赫德森出版公司，1978)Paul Griffiths: A Concise History of Modern Music from Debussy to Boulez (New York and London: Thames & Hudson,1978)

《电子音乐指南》，保罗·格里菲斯(纽约和伦敦：泰晤士与赫德森出版公司，1979) Paul Griffiths: A Guide to Electronic Music (New York and London: Thames & Hudson,1979)

《现代音乐词典》，约翰·文顿编辑（纽约：达顿出版公司；伦敦：泰晤士与赫德森出版公司，1974) John Vinton,ed.: Dictionary of Contemporary Music (New York: Dutton;London: Thames & Hudson,1974)

作曲家

中世纪、文艺复兴时期和巴罗克时期

《迪费》，戴维·法洛斯，[音乐大师丛书](伦敦：登特出版公司，1983)David Fallows: Dufay[Master Musicians](London: Dent,1983)

《文艺复兴盛期的大师们－伯德、若斯坎、拉絮斯、帕里斯特莱纳、维多利亚》，约瑟夫·科曼等，[新格罗夫丛书](纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1984)Joseph Kerman and others: High Renaissance Master[Byrd, Josquin,Lassus, Palestrina,Victoria; The New Grove](New York: Norton; London: Macmillan,1984)

《意大利巴罗克音乐的大师们－蒙特韦尔迪、卡瓦利、弗雷斯科巴尔迪、A.斯卡拉蒂、D.斯卡拉蒂、科雷利、维瓦尔迪》，丹尼斯·阿诺德等，[新格罗夫丛书]（纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1984）Denis Arnold and others: Italian Baroque Masters[Monteverdi,Cavalli,Frescobaldi,

A.and D.Scarlatti,Corelli,Vivaldi;The New Grove] (New York: Norton;London: Macmillan,1984)

《北欧巴罗克音乐的大师们——许茨、弗罗贝格尔、布克斯特胡德、珀采尔、泰勒曼》，乔舒亚·里夫金等,[新格罗夫丛书](纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司, 1985) Joshua Rifkin and others: North European Baroque Masters [Schutz, Froberger,Buxtehude,Purcell,Telemann;The New Grove] (New York: Norton; London: Macmillan, 1985)

《巴赫》,马尔科姆·博伊德,[音乐大师丛书] (伦敦: 登特出版公司, 1984) Malcolm Boyd: Bach [Master Musicians] (London: Dent,1984)

《巴赫家族》，克里斯托弗·沃尔夫等,[新格罗夫丛书](纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司,1983)Christoph Wolff and others: The Bach Family [The New Grove] (New York: Norton; London: Macmillan,1983)

《亨德尔》，文顿·迪安,[新格罗夫丛书] (纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司, 1982) Vinton Dean: Handel [The New Grove] (New York: Norton; London: Macmillan,1982)

古典乐派

《海顿》,詹斯·彼得·拉森,[新格罗夫丛书](纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司, 1982) Jens Peter Larsen: Haydn[The New Grove] (New York: Norton; London: Macmillan,1982)

《莫扎特》，沃尔夫冈·希尔德斯海默 (纽约: 法拉尔、施特劳斯和吉鲁出版公司, 1982; 登特出版公司, 1983) Wolfgang Hildesheimer: Mozart(New York: Farrar,Straus & Giroux,1982; London: Dent,1983)《莫扎特》，斯坦利·萨迪，[新格罗夫丛书] (纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司, 1982) Stanley Sadie: Mozart [The New Grove] (New York: Norton; London: Macmillan, 1982)

《莫扎特与家人书信集》(第三版)，埃米莉·安德森编辑 (纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司, 1985) Emily Anderson,ed.: The Letters of Mozart and His Family, 3rd edn. (New York: Norton; London: Macmillan,1985)

《贝多芬》，梅纳德·所罗门 (纽约: 希尔默出版公司; 伦敦: 卡斯尔出版公司, 1977) Maynard Solomon: Beethoven(New York: Schirmer; London: Cassell,1977)

《贝多芬》，艾伦·泰森和约瑟夫·科曼，[新格罗夫丛书] (纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司,1983)Alan Tyson and Joseph Kerman: Beethoven[The New Grove] (New York: Norton; London: Macmillan,1983) 《贝多芬的四重奏》，约瑟夫·科曼 (纽约: 克诺夫出版公司; 伦敦: 牛津大学出版社, 1967) Joseph Kerman: The Beethoven Quartets (New York: Knopf; London: Oxford UP,1967)

浪漫乐派

《早期浪漫派的大师们 (I)－肖邦、舒曼、李斯特》尼古拉斯·坦珀利等, [新格罗夫丛书] (纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司,1985) Nicholas Temperley and others: Early Romantic Masters I [Chopin,Schumann, Liszt;The New Grove] (New York: Norton; London: Macmillan,1985)

《早期浪漫派的大师们 (II)－韦伯、柏辽兹、门德尔松》, 约瑟夫·瓦拉克等, [新格罗夫丛书] (纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司, 1985) Joseph Warrack and others: Early Romantic Masters II[Weber,Berlioz,Mendelssohn;The New Grove](New York: Norton;London:Macmillan, 1985)

《意大利歌剧的大师们－罗西尼、贝里尼、多尼采蒂、威尔第、普契尼》，菲利普·戈塞特、安德鲁·波特等，[新格罗夫丛书] (纽约: 诺顿出版公司; 伦敦: 麦克米伦出版公司, 1983) Philip Gossett, Andrew Porter and others: Masters of Italian Opera[Rossini,Bellini,Donizetti,Verdi,Puccini;The New Grove]](New York: Norton;London: Macmillan,1983)

《后期浪漫派大师－布鲁克纳、布拉姆斯、沃尔夫、德沃夏克》，德里克·库克等，[新格罗夫丛书]

（纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1985）Deryck Cooke and others：Late Romantic Masters [Bruckner，Brahms，Wolf，Dvorak；The New Grove]（New York：Norton；London：Macmillan，1985）

《世纪之交的大师们－施特劳斯、西贝柳斯、马勒、亚纳切克》，迈克尔·肯尼迪等，[新格罗夫丛书]（纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1985）Michael Kennedy and others：Turn of the Century Masters [Strauss，Sibelius，Mahler，Janacek；The New Grove]（New York：Norton；London：Macmillan，1985）

《舒伯特》，莫里斯·J.E.布朗，[新格罗夫丛书]（纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1982）Maurice J.E.Brown：Schubert [The New Grove]（New York：Norton；London：Macmillan，1982）《柏辽兹回忆录》，戴维·凯恩斯编辑，（纽约：克诺夫出版公司；伦敦：戈兰茨出版公司，1969）Hector Berlioz：Memoirs，ed.David Cairns(New York：Knopf；London：Gollancz，1969)

《作为评论家的舒曼》，利昂·普兰廷嘎，（纽约：Da Capo 出版公司）Leon Plantinga：Schumann as Critic（New York：Da Capo，1976）

《瓦格纳》，约翰·戴斯里奇与卡尔·达尔豪斯，[新格罗夫丛书]（纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1983）John Deathridge and Carl Dahlhaus：Wagner[The New Grove]（New York：Norton；London：Macmillan，1983）

《瓦格纳》，巴里·米林顿，[音乐大师丛书]（伦敦：登特出版公司，1984）Barry Millington：Wagner [Master Musicians]（London：Dent，1984）

《威尔第》，朱利安·巴登，[音乐大师丛书]（伦敦：登特出版公司，1985）Julian Budden：Verdi [Master Musicians]（London：Dent，1985）

《柴科夫斯基》，约翰·瓦拉克，（纽约：斯克里布纳出版公司；伦敦：哈米什·汉密尔顿出版公司，1973）John Warrack：Tchaikovsky(New York：Scribner；London：Hamish Hanmilton，1973)

20 世纪

《第二维也纳乐派－勋伯格、贝尔格、韦伯恩》，奥利弗·内伯等，[新格罗夫丛书]（纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1983）Oliver Neighbour and others：Second Viennese School [Schoenberg，Berg，Webern；The New Grove]（New York：Norton；London：Macmillan，1983）

《现代大师——巴托克、斯特拉文斯基、欣德米特》，拉斯洛·索姆费等，[新格罗夫丛书]（纽约：诺顿出版公司；伦敦：麦克米伦出版公司，1984）Laszlo Somfai and others：Modern Masters [Bartok，Stravinsky，Hindemith；The New Grove]（New York：Norton；London：Macmillan，1984）

《德彪西：生平与思想》，爱德华·洛克斯派泽，伦敦：卡斯尔出版公司，1962）Edward Lockspeiser：Debussy：His life and Mind(London：Cassell，1962)

《阿诺德·勋伯格》，查尔斯·罗森，（纽约：瓦伊金出版公司；伦敦：博亚尔斯出版公司，1975）Charles Rosen：Arnold Schoenberg（New York：Viking；London：Boyars，1975）

《阿诺德·勋伯格的风格与思想》，莱昂纳德·施泰因编辑，（纽约：圣马丁出版公司；伦敦：法贝尔出版公司，1984）Arnold Schoenberg：Style and Idea，ed.Leonard Stein(New York：St Martin's；London：Faber，1984)

《查尔斯·E.艾夫斯回忆录》，约翰·柯克帕特里克编辑，（纽约：诺顿出版公司；伦敦：考尔德与博亚尔斯出版公司，1972）John Kirkpatrick，ed.：Charles E. Ives Memos(New York：Norton；London：Calder & Boyars，1972)

《斯特拉文斯基：友谊的记录》，罗伯特·克拉夫特，（纽约：Vintage 出版公司；伦敦：戈兰茨出版公司，1972）Robert Craft：Stravinsky：Chronicle of a Friendship（New York：Vintage；London：Gollancz，1972）

《无声：讲稿与文稿》，约翰·凯奇，（康涅狄格州米德尔顿：韦斯利大学出版社；伦敦：考尔德与博亚尔斯出版公司，1961）John Cage：Silence：Lectures and Writings（Middletown，CT：Wesleyan UP；London：Galder & Boyars，1961）

英汉音乐术语表

absolute music 纯音乐。非标题音乐，没有任何方式加以说明的音乐

a cappella 无伴奏合唱。拉丁语，指无伴奏的合唱音乐。

accent 重音。演奏时的强调音符。

acciaccatura 短倚音。变形音符，仅在本音前出现。装饰音的一种。

accidental 临时号。在一个小节中出现的升记号、降记号或本位记号，表示暂时背离音符的调号。

adagio 慢、柔板。慢；一个慢乐章。

aerophone 气鸣乐器。靠空气流动发声的一类乐器的通称。

air 旋律。人声或器乐的简单旋律；参见埃尔曲(AYRE)条。

aleatory music 机遇音乐。偶然或随意的音乐是其要素。

allegretto 小快板。不及快板；一个中等快速的乐章。

allegro 快，快板。快；一个轻快的乐章。

allemande 阿勒芒德(舞曲)。一种4／4拍、中等慢速的巴罗克式舞曲，常常作为组曲的开头乐章；亦写作almain（阿尔门）、almand（阿尔芒德）等等。

alto 女中音，高男高音，中音乐器，中音谱号。(1)声区低于女高音的女声声部，或高音男声声部。(2)应用在器乐中，指族系乐器中的中音乐器，例如，中音萨克斯管；用于中提琴的中音谱号。

andante 行板。中等慢速；中等慢速的乐章。

andantino 小行板。比行板稍快些。

answer 答题。特别是在赋格曲中对先前听到的乐句进行应答。

anthem 赞美歌。在教堂仪式中演出的有英语对应词的合唱作品；《国歌》(a national anthem)，即是一首爱国的赞美诗。

antiphony 交替圣歌。通过分成两组或更多组的表演，造成模仿、对比等特殊效果的音乐；因此有《日课交替合唱集》(antiphonal)。

appoggiatura 倚音。一种音符。通常比主音符高一级音(或低一级音)，创造出一种不和谐和弦，是装饰音的一种。

arco 弓。指用弓，而不是拨奏一件弦乐器。

aria 咏叹调。有管弦乐队伴奏的声乐独唱曲，通常为歌剧、康塔塔或清唱剧的一部分。

arioso 咏叙调。介乎宣叙调与咏叹调之间的一种演唱样式。

arpeggio 琶音。和弦中的音符，依次奏出而不是同时奏出。

Ars Nova 新艺术。拉丁词，指“新艺术”，用于14世纪法国和意大利音乐作品的新风格。

art song 艺术歌曲。一种谱写、记录在书面上的歌曲(与民歌相对而言)。

atonality 无调性。没有调性，不在任何调里，由此产生alonal(无词性的)一词。

augmentation 增值。旋律声部中音符的时值的增长(通常延长一倍)，特别是在中世纪的歌曲或赋格曲的主题中。

augmented interval 增音程。增高半音的一个音程。

avant-garde 先锋派。法语词，指其作品激进并超前的作曲家(也指美术家和作家)。

ayre 埃尔曲。一种英国歌曲(或称air)，以琉特琴或中世纪的弦乐器伴奏的独唱。

bagatelle 小品曲。一种短小、轻松的小曲，通常为钢琴曲。

ballad 叙事歌。一种传统的歌曲，多为叙事的；因此产生的叙事歌剧(ballad opera)，其中有对白并采用流行曲调。

ballade 叙事曲，叙事歌。(1)一种叙事风格的器乐曲，通常为钢琴曲。(2)一种中世纪的复调歌曲形式。

ballata 巴拉塔。13世纪末至14世纪意大利的一种诗歌与音乐形式。

ballett 芭蕾歌。文艺复兴时期，一种具有舞蹈节奏和带有“fa-la”副歌的歌曲；亦balletto。

bar 小节。参见MEASURE。

baritone 男中音。音域在男高音与男低音声部之间的男声声部。

barline 小节线。以垂直线划分一小节到下一个小节的节拍分割点。

bass 男低音，低音区乐器，低音谱号，低音声部。(1)音域最低的男声声部。(2)低音区乐器，或一组乐器中音区最低者，例如低音单簧管；由此而产生低音谱号(bass clef)，用于低音乐器和钢琴演奏家的左手。(3)音乐曲中的最低音区，是和声的基础。

basse danse 低步舞曲。中世纪和文艺复兴时期的一种宫廷舞曲，通常为慢速三拍子。

basso continuo 通奏低音。常使用的CONTINUE(连续的低音)为其简略形式。

beat 拍。构成大部分音乐的基本律动。

bel canto 美声唱法。一种演唱风格，尤其在意大利歌剧中，让人声展示出灵活而有美感的音质；因此而有美声唱法歌剧(bel canto opera)。

binary form 二段体。一段音乐中有AB两个部分的曲式。

blues 布鲁斯。一种美国黑人民歌或流行音乐的类型。

bourrée 布雷(舞曲)。由弱起的四分音符开始的一种二拍的快步巴罗克舞曲。

break 即兴独奏华彩段。爵士乐中，在合奏乐段之间的一个独奏的短小乐段(通常为即兴演奏)。

bridge 连接部，琴马。(1)连接部。一首乐曲中的连接乐段。(2)琴马。弦乐器上弦通过的部分。

cadence 收束。乐曲中对一段音乐产生结束效果的音或和弦的进行。

cadenza 华彩乐段。协奏曲乐章或咏叹调结尾的炫技乐段(有时是即兴的)。

canon 卡农。复调音乐中的一类，当每一声部进入时都重复着一个旋律。

cantata 康塔塔。带有器乐伴奏的有一个声部或多个声部的作品，由此产生以经文为歌词的教堂康塔塔(church cantata)。

cantus firmus 歌。拉丁语，意为“固定的歌”，指借用的中世纪晚期以来作曲家复调作品中的重要声部的一个旋律。

canzona 坎佐纳。16和17世纪时期的一种短小的器乐作品。

capriccio 随想曲。一种短小的器乐作品；亦称caprice。

chaconne 夏空(舞曲)。一种三拍子的中速或慢速舞曲，通常建立在固定低音上。

chamber music 室内乐。并非在音乐厅，而是在室内(或小的场所)演出的音乐；因此产生由小型组演出的音乐—二重奏、三重奏、四重奏等。

chance music 机遇音乐。同aleatorg music。

chanson 歌曲，尚松。法语指“歌曲”，特别用于法国中世纪以及文艺复兴时期的复调歌曲。

chant 素歌，圣咏。同plainsong。

characteristic plece 风格小品。一种短小的作品，通常是钢琴作品，表达一种情绪或其他与音乐无关的思想。亦写作charact er piece。

chorale 众赞歌。一种传统的德国(路德派)赞美诗曲调。

chorale prelude 众赞歌前奏曲。一种以众赞歌为基础的管风琴曲。

chord 和弦。两个音或多个音同时发声。

chordophone 弦鸣乐器。弦乐器的总称。

chorus 唱诗班，合唱曲，叠歌。(1)唱诗班，即一队歌唱者。(2)唱诗班所唱的乐曲。(3)歌曲中的叠歌。

chromatic 半音的。以一个八度内的12个半音而不是自然音阶为基础；由此产生半音体系、半音音阶、半音进行。

clef 谱号。乐谱起始处的标记，表示乐谱的某一条线上的音高，从而决定全部各条线上的音高；因此而有高音谱号、中音谱号、次中音谱号和低音谱号。

coda 尾声。意大利语，意为“尾部”，而不是曲式的组成部分。用于一个乐章结尾处的附加部分以使其完美。

coloratura 花唱、花腔。一种急速的、装饰性的歌唱风格，常常在高音区。

common time 普通拍子。4/4节拍，即一小节中有4个四分音符。

compound meter 复拍子。每一拍可分为三拍子(例如6/8拍)，与单拍子(simple meter)不同。

con brio 富有生气的。

concertino 主奏部，小协奏曲。(1)主奏部，协奏曲(CONCERTO GROSSO)中的独奏乐器组。(2)小协奏曲，结构较为短小的协奏曲。

concerto 协奏曲。通常指一部有对比效果的(声乐或器乐)作品，现在则指与大型合奏或管弦乐队形成对比效

果的器乐独奏作品；因此有独奏协奏曲。

concert overture 音乐会序曲。独立的音乐会曲目，而非一部大型作品开始的序曲作品。

consonance 协和，协和音，协和音程，协和和弦。一个悦耳、和谐的音程或和弦，与不协和相对(dissonance)；亦作concord。

continuo 通奏低音，(1)basso continuo(通奏低音)的简略形式。一个伴奏类型的术语，从用符号表示的低音声部到对所需的和声表示添加的数字，通常用于键盘乐器或有延音或无延音的弹拨乐器。(2)器乐演奏小组演奏通奏低音的一个声部。

contralto 女中音。音域低于女高音的女声。

counterpoint 对位法。两个或多个旋律的同时结合即复调(POLYPHONY)，因此而有对位的(contrapuntal)一词。

countersubject 对题。与赋格的主题同时演奏的一个次要主题。

countertenor 男高音。音域最高的男声，同alto。

courante 库朗特(舞曲)。三拍子中快速巴罗克舞曲，常为组曲中的第二乐章；也作corrente。

crescendo 渐强。逐渐增加音量。

cyclic form 套曲曲式。同一音乐主题用于一部作品几个乐章中的一种曲式。

da capo 返始记号。意大利语，意为“从头开始”，放在曲的结束处，指示演奏(唱)者再从头演奏(唱)第一部分至标记处，因此有“返始咏叹调”一词。

development 展开部。主题与动机展开的过程(扩展、修饰、变形等)；出现在一个乐章中展开的一段。

diatonic 自然的。建立在大调音阶或小调音阶上，而非建立在半音音阶上；因此有自然音阶。

diminished interval 减音程。减去半音的音程。

diminuendo 减弱。

diminution 减值，加花变奏。缩短旋律中音符的时值(通常减去一半)。

dissonance 不协和，不协和音，不协和音程，不协和和弦。听上去不悦耳、不和谐的音程或和弦，不如协和那样和谐；亦称discord。

dominant 属音。音阶中的第五级即第五度音。

dotted note 附点音符。在记谱中，音符后加一圆点以延长该音的一半时值。

double 低八度；复奏，装饰变奏。(1)低一个八度的音高；因此有倍大提琴。(2)18世纪指用新音型进行旋律装饰的歌曲或舞曲的变奏。

double bar 复小节线。在乐曲或其乐段结束处用作标志的两条垂直线。

downbeat 下拍。一小节开始的重音节拍，由指挥的指挥棒向下挥动作标志，有时是第一拍的指示。

duo 二重奏，二重唱。为二个演奏(唱)而写的作品(或演奏这类作品的演奏组)；亦作duet。

duple meter 二拍子。每小节中有两拍。

duplet 二连音。两个占有通常为三个同样音符时值的音符。

dynamics 力度。乐曲中音量强弱的等级。

electronic music 电子音乐。由电子设备参与演奏的音乐。

electrophone 电子乐器。通过电或电子手段发出声音的乐器的总称。

ensemble 合奏(唱)团，重奏(唱)团。(1)演奏者的小型组合。(2)在歌剧或大型合唱作品中，两个或两个以上歌唱者所演唱的一个分段。(3)一组表演者相互协调的质量。

episode 插段、插句。一个中间片段，例如处于赋格或回旋曲中主题进入中间的一段。

étude 练习曲。study的法语名称。

exposition 呈示部，作品中的第一部分，尤其是在奏鸣曲式的一个乐章中。主题在其中呈示。

expressionism 表现主义。借自绘画与文学的用语，指表达一种心境的音乐。

fanfare 号角花彩。小号或其他铜管乐器吹奏的华彩乐句。

fantasia 幻想曲。文艺复兴时期的一种对位的器乐曲；后指一种即兴风格的自由曲；亦称fantasy，phantasia，fantcy。

fermata 延长记号。延长记号表明一个音符或一休止符应延长；亦称pause。

figured bass 通奏低音。通奏低音声部的一种记谱体系。

finale 终乐章，终场。作品的最后乐章或一幕歌剧结束时的合唱场面。

flat 降号。记谱中此记号(♭)表示某一音符应降低半音；还有double flat (𝄫)。

florid 装饰的，加花的。本词用来形容经过极大修饰的旋律，亦称fioritura。

form 曲式。乐曲的组织或结构。

forte(f) 强。声音响亮。

fortissimo (ff) 很强。

french overture 法国序曲。起源于17世纪末歌剧或芭蕾舞剧的引子，乐曲分为两个部分，一首壮丽、跳动的引子之后是一首赋格。

fugato 赋格段。赋格风格的乐段。

fugue 赋格。一种作曲方法(即一种技术),其中系统地运用了模仿性复调手法。

galant 华丽的。形容轻快、优雅、悦耳而无巨大情感分量的18世纪的音乐术语。

galliard 加亚尔德(舞曲)。16世纪和17世纪初的一种三拍子的活泼的宫廷舞曲,常与帕凡舞曲(PAVAN)配对。

gavotte 加沃特(舞曲)。四拍的快步巴罗克舞曲，于小节的第三拍开始，常为组曲(SUITE)的一个乐章。

Gebrauchsmusik 实用音乐。德语名词，意为“功能性音乐”，20世纪20年代用于指带有社会或教育目的的音乐。

Gesamtkunstwerk 整体艺术。德语名词，意为“总体艺术作品”，瓦格纳用于其晚期戏剧音乐作品的概念。根据他的想法，把诗、戏剧和视觉艺术统一成为一个整体。

gigue 吉格(舞曲)。一种快步巴罗克舞曲，通常为复合拍子，常为组曲(SUITE)的最后一个乐章；亦称jig。

glissando 滑奏。器乐曲中音阶的快速上滑或下滑。

Gregorian chant 格里高利圣咏，与罗马教皇格里高利一世联系起来的素歌(PLAINSONG)的曲目,在其统治时期，圣咏歌曲被分类以供罗马天主教堂使用。

ground bass 固定低音。低音旋律不断重复，而其上面的一些声部在变化进行。

group 组。在奏鸣曲式呈示部中的一组主题；因此有第一组、第二组之称。

harmony 和声。若干音联合起来产生的和弦及连续和弦的关联；因此有和声的(harmonic)、加以和声化的(harmonize)。

harmonics 泛音。当一条弦或气柱通过振动发生乐音时所听到的各个声音，振动分为不同部分(二分之一，然后三分之一,等等)，由此产生泛音列(harmonic series)。

heterophony 衬腔式复调音乐,衬腔式奏法(或唱法)。同一旋律以不同的形式同时呈现的写法；由此产生衬腔式的(heterophonic)一词。

hocket 中断。在两个或多个声部之间插进休止和短的乐句的一种中世纪的作曲手法，以造成一种“打嗝”的效果。

homophony 主调音乐。各声部同步进行的一种结构，一个旋律伴随着多个和弦；因此有主调音乐的(homophonic)一词。

hymn 赞美诗。赞美的歌曲，通常为若干节，由会众咏唱。

idée fixe 固定乐思。柏辽兹用其指交响乐作品的一个再现的主题。

idiophone 体鸣乐器。打击时自身发出声音的乐器的总称。

imitation 模仿。一种复调技术，其中一个声部重复另一个声部的旋律形态，通常是在不同的音高上，因此有模仿对位法(counterpoint)。

impressionism 印象主义。借用绘画的一个术语，指表达一种印象(常为自然现象)而不是表达情节或叙事的音乐。

impromptu 即兴曲。一种短曲，通常是为钢琴写的，示意为即席创作。

improvisation 即兴。自发表演的没有乐谱的音乐，但常以一个曲调或和弦的进行作为参考。

incidental music 作为背景或间奏曲而谱写的音乐。

indeterminacy 不确定。作曲原则的因素同于“机遇”音乐(aleatory music) 或在作品中由演奏者来决定。

interval 音程。两音之间的距离。

inversion 转位，旋律“倒转”演奏。(1)重新安排一个和弦中的音符以便其最低音不再处于根音位置。(2)旋律“倒转”演奏，各个音程从第一音即反向进行。

isorhythm 等节奏型。14世纪重复同一种节奏的技术，常用于素歌旋律；因此有等节奏型经文歌(isorhythmic motet)。

Italian overture 意大利序曲。一种分为三段的乐曲(快—慢—快／舞曲)起源于18世纪初期，作为歌剧或其他声乐作品的引子。

jig 吉格(舞曲)。同gigue。

Kapellmeister 乐长。德语词，指君主私人教堂或其他音乐机构的音乐指导。

key 调，键。(1)调，调性(Tonality)，一贯使用一个大调或小调音阶中的音，由此产生一段乐曲的主音(key note)。(2)键。演奏者在键盘乐器上按下的杠杆装置。

key signature 调号。在谱表的开始处标明调的一组升降符号。

larghetto 稍缓慢的；小广板。

largo 缓慢而庄严的；广板。

lai 游唱歌体。一种中世纪的歌曲形式。

leading tone 导音。第7级音，主音的低半音，由此产生导向主音的感觉。

legato 连音，连奏。平滑，没有断音(staccato)，以连音符(slur)表示。

leger lines 加线。加在五线谱上方或下方的额外的短线，以适应五线谱中太高或太低的音符；亦称 ledge line。

leitmotif 主导主题。德语词汇，意为“主导主题”，用以(主要使用者为瓦格纳)指一部戏剧作品象征一个人物或一种观念的可以识别的主题或乐思。

lento 慢。非常慢。

libretto 剧本，歌词。歌剧(或清唱剧)的台词及唱词或印刷成书的台词及唱词等。

lied 利德，德国艺术歌曲。德语指“歌曲”，尤其指19世纪为人声和钢琴而作的德国歌曲；复数为lieder。

madrigal 牧歌。文艺复兴时期多声部对位的世俗性声乐作品，起源于意大利，后在英国盛行。

maestro di cappella 乐长。意大利语，该词指王室私人小教堂乐队或其它音乐机构的音乐指导。

Magnificat 圣母颂歌。赞美圣母玛利亚的颂歌，常谱上音乐供礼拜仪式使用。

major 大调。从第一音到第三音距离为四个半音的音阶的名称，并适用于调、和弦和音程。

manual 手键盘。用手弹奏的键盘，与脚键盘相对，主要用于管风琴和羽管键琴。

Mass 弥撒曲。罗马天主教堂的主要礼拜仪式，经常谱上音乐供仪式中使用。

mazurka 马祖卡(舞曲)。三拍子的波兰舞曲。

measure 小节。由两条垂直的线(小节线)划分出音乐的节拍分割；亦称bar。

meistersinger 名歌手。14至17世纪十分兴盛的德国商人音乐家行会成员。

melisma 花唱。用一个单音节唱出一组音；因此而有花唱的(melismatic)。

mélodie 艺术歌曲。法语词意为“歌曲”，特别指19至20世纪法国的有钢琴伴奏的歌曲。

melody 旋律。旋律是音高不同的一连串具有可以辨认的形态或曲调的音符的连续进行；因此有旋律的(melodic)。

membranophone 膜鸣乐器。是由蒙上皮或膜发出声音的乐器的总称。

meter 节拍。指拍子或节奏有规律的连续进行。

metronome 拍节器。一种能设定每分钟内拍子数量的发声装置(机械的或电子的)；因此有拍节器速度记号(metronome mark)。

mezzo- 一半，中等的；因此而有中强(mf)，中弱(mp)。

mezzo-soprano 次女高音。音域介于女高音和女中音之间的女声声部。

Minnesinger 恋诗歌手。德语词，相当于“法国南部吟唱诗人”(troubadour)。

minor 小调。从第一音到第三音其距离为三个半音的音阶的名称，并适用于调、和弦和音程。

minuet 小步舞曲。中速三拍子舞曲，常常为巴罗克时期组曲(suite)中的一个乐章。后为交响曲、弦乐四重奏以及奏鸣曲等传统曲式的第三(偶尔为第二)乐章。

mode 调式。这一术语用于指在一个八度里音与和音的排列模式，特别指中世纪的8个教堂调式；因此有调式的(modal)、调式形态(modality)。

moderato 中板；中等速度。

modulation 转调。在乐曲进行中，从一个调(key)转换到另一个调的过程。

monody 单旋律音乐。用于称单旋律组成的音乐术语，指16世纪风行于意大利的一种有伴奏的歌曲类型。

monophony 单声部音乐。无伴奏而仅有一条单独旋律线的音乐，与复调(polyphony)音乐相对；亦称monophonic。

motet 经文歌。一种复调合唱作品，通常为拉丁文，在罗马天主教堂中使用，是13至18世纪最重要的音乐形式之一。

motif 动机。一个简短的、可识别的乐思；亦称motive。

motto 前导主题。在作品中反复出现的一个简短的动机或乐句。

movement 乐章。大型乐曲中的一个自成一体的部分。

music-drama 乐剧。瓦格纳对其晚期歌剧形式使用的术语。

musique concrète 具体音乐。将真实的(或“具体的”)音响经电子录音而得到的音乐。

mute 弱音器。用于减小乐器音量(意大利语为sordino)的装置。

natural 本位音，本位号。在记谱法中，“♮”表示一个音符既不升也不降。

neo-classical 新古典主义的。指20世纪在技法上吸收了巴罗克时期和古典主义时期技法的作曲家的音乐。

neume 纽姆谱。中世纪使用的一种记谱法符号，指示演唱者某一音节应用这一组音符唱出。

noctrne 夜曲。使人想起夜景的乐曲，一般为抒情的钢琴曲。

nonet 九重奏，九重唱。由9个表演者表演的作品。

note 音，音符。有一定音高的乐音的书写记号；亦指乐音本身。

obbligato 助奏声部。指在器乐作品中所必需的声部，重要性次于主要旋律。

octave 八度。名称相同的两个音符之间的音程，相距12个半音(一个八度)。

octet 八重奏，八重唱。有8人表演的作品。

ode 颂歌。古希腊时代举行仪式时吟唱的诗：在17、18世纪，庆祝一些重大事件、生日等的类似康塔塔的作品。

Office 日课，圣事。罗马天主教堂每日的8种(弥撒除外)仪式。

opera 歌剧。用音乐表演的戏剧。

opera buffa 谐歌剧。18世纪意大利的喜歌剧。

opéra comique 法国喜歌剧。法国歌剧，通常有对白(不仅仅是“喜剧性歌剧”，也不一定是完全喜剧性的)。

opera seria 正歌剧。在18世纪的意大利，以英雄或悲剧为题材的歌剧。

operetta 轻歌剧，小歌剧。有对白、歌曲和舞蹈的一种戏剧。

opus 作品编号。拉丁词原义为“作品”，用以识别作曲家作品数量的序号。

oratorio 清唱剧。为宗教性剧本扩展的形式，由独唱歌手、合唱队和乐队表演。

orchestration 配器法。为管弦乐队或大型器乐组谱写总谱的艺术和技术。

Ordinary 普通弥撒。弥撒曲中每日保持不变、歌词固定的部分，与特别弥撒(Proper)相对而言。

organum 奥尔加农。中世纪复调的一种形式，为素歌而增加一个或多个声部。

ornament 装饰音。用以修饰旋律的一个或多个音。

ostinato 固定音型。其他要素在变化时的一个持续反复的音型；因此有固定低音(basso ostinato 意大利语)，(ground bass 英语)。

overture 序曲。一个引入更大型作品的管弦乐曲：亦称音乐会序曲(Concert Overture)、法国序曲(French Overture)、意大利序曲(Talian Overture)。

part 分谱，声部。(1)分谱。在合奏或合唱中供每个演奏(唱)者或一组演奏(唱)者所使用的乐谱，如小提琴分谱。(2)声部。复调音乐中的一条旋律线或称一个声部，如二声部和声、四声部对位法；因此有声部进行(partwriting)、主调合唱曲(partsong)等。

passacaglia 帕萨卡利亚(舞曲)。巴罗克时期一个有着固定低音的(Groundbass)乐章，是慢速或中速的三拍子舞曲。

passing tone 经过音。处于协和音部分(在一般情况下)的两个音之间，与一个和弦一起发声而形成的不协和音。

passion 受难曲。为耶稣受难故事谱写的类似清唱剧的大型音乐。

pavan 帕凡(舞曲)。16世纪和17世纪初期的一种慢速、庄严的单二拍子宫廷舞曲，通常和加亚尔德(舞曲，galliard)配对：亦称pavane。

pedalboard 脚键盘。用脚踏奏的键盘(如管风琴上的)。

pedal point 持续音。通常指在其他部分进行时低音声部的一个持续不变的音，其他声部围绕它或在其上方进行。

pentatonic 五声的，指由五个音组成的调式或音阶。

phrase 乐句。一组音，常为旋律中的一个单元，比动机长。

piano(p) 弱。

pianissimo(pp) 很弱。

pitch 音高。一个音的高与低。

pitch class 音高等级。指相同的所有音符的术语，例如C或降A。

pizzicato 拨奏。指在弦乐器上拨奏，而非用弓去拉。

plainsong 素歌。中世纪以来使用的拉丁文礼仪用歌曲，亦称格里高利圣咏(Gregorian Chant)。

polonaise 波洛奈兹(舞曲)。一种堂皇的三拍子的波兰舞曲。

polyphony 复调。两条或多条独立的旋律线结合在一起的写法，与衬腔式复调音乐、主调音乐、单声部音乐相对；因此有复调的(polyphonic)一词。

prelude 前奏曲。一种短小的器乐曲，最初目的是放在另一支乐曲之前，但自19世纪起成为自成一体的乐曲，一般为钢琴曲。

presto 急板；急速的。

prestissimo 最急板；极急速的。

program music 标题音乐。一些非音乐思想的、常常是表现为文学性或政治性的、叙述性或描述性的器乐音乐。

progression 进行。音乐上具有逻辑性的一连串和弦的向前运动；因此有和声进行、和弦进行。

Proper 特别弥撒。根据教堂历法，弥撒曲中歌词每日变化的部分，与普通弥撒(Ordinary)相对。

quadruple meter 四拍子。每小节有四拍。

quarter-tone 四分之一音。半音音程的一半。

quartet 四重奏，四重唱，四重奏乐团，四重唱乐团。四个表演者表演的作品(也指表演这种作品的乐组)。

quintet 五重奏，五重唱，五重奏小组，五重唱小组。五个表演者表演的作品(也指演奏这种作品的乐组)。

ragtime 雷格泰姆。20世纪初美国流行音乐的一种，切分节奏的旋律为其特点，通常为钢琴曲。

rallentando 渐慢。逐渐慢下来。

recapitulation 再现部。奏鸣曲式一个乐章中的第三主要段，在呈示部出现的主题材料上以主调反复。

recitative 宣叙调。一种有节奏的说话似的歌唱形式，在歌剧、清唱剧和康塔塔中由独唱者演唱。

refrain 叠歌(副歌)。在歌曲或声乐作品中于每段新的诗节之后重复演唱的部分。

Requiem 追思曲，安魂曲。罗马天主教超度亡灵的弥撒，常常配上音乐。

resolution 解决。从不协和的、不稳定的和声进行到协和的和声。

rest 休止。在乐谱中，与给定的拍子或小节数量相等的符号之一，表示在一个阶段内保持静默。

rhythm 节奏。音响被以感觉到的节拍（即律动）的方式分组。

rhythm and blues 节奏与布鲁斯。20世纪50年代美国黑人流行音乐的一种。

ricercare 利切卡尔。一种文艺复兴时期的器乐曲，通常显示出对位精致的技巧；亦称 ricercar。

ripieno 协奏部。在大协奏曲(Concerto Grosso)中被全体演奏者演奏的部分。

ritardando 渐慢。逐渐放慢。

ritenuto 突慢。被抑制。

ritornello 小反复，利都奈罗。一个再现的乐段，尤其是咏叹调中器乐的一段，或巴罗克时期和古典时期协奏曲中的一段；利都奈罗曲式。

Rococo 洛可可。从艺术史借来的词，用以指巴罗克和古典时期之间的富有装饰性的、优雅的音乐风格。

rondeau 回旋歌，古回旋曲，(1)一种中世纪的复调歌曲形式。(2)17世纪的器乐曲形式，回旋曲的先驱。

rondo 回旋曲。曲式名，其主要部分在辅助部分之间反复出现。

round 轮唱曲。一种歌唱的“卡农”，其中各声部均在同一音高上唱同一旋律。

row 序列。同 series。

rubato 伸缩速度。意大利语，意为“被夺去的时间”。表示演奏者为了达到表演效果可以稍自由地处理节拍。

sarabande 萨拉班德(舞曲)。一种慢速三拍子的巴罗克舞曲，往往在小节的第二拍上有一个重音，通常为组曲(Suite)的一个乐章。

scale 音阶。一系列音符作上行或下行的逐级进行；因此有大调音阶、小调音阶、半音音阶。

scherzo 谐谑曲。(1)一个后来代替小步舞曲作为交响曲第三乐章的三拍子、活泼的乐章。(2)19世纪一种独立的器乐曲，通常为钢琴曲。

score 总谱。一种供数名演奏者用的乐谱；因此有“大总谱”(full score)，是含有每个人声和乐器全部细节的总谱。“缩编谱”(short score)是总谱的缩编版；另有“指挥缩编谱”(conducting score)、“袖珍总谱”(miniature score、pocket score)、“钢琴缩编谱”(piano score)、“声乐缩编谱” vocal score。

semitone 半音。一个音的一半，西方音乐中最小的音程。

septet 七重奏，七重唱。七个表演者表演的作品。

sequence 模进。(1)一个比原乐句在高一些或低一些音高上反复的乐句。(2)继叙咏。中世纪和文艺复兴时期，一种为宗教诗文谱写的复调乐曲。

serialism 序列主义。一种采用一个音列(通常为全12音半音音阶)或其他音乐要素的作曲方法，序列中各个要素以特定的次序出现；因此有序列的(serial)一词。

series 序列。一组固定的音，是序列作曲的基础。

sextet 六重奏，六重唱。由六个表演者表演的作品。

sforzato(sf) 突强。

sforzando(sfz) 突强。

sharp 升，升号。在记谱法中，(#)号表示将一个音升高半音；还有重升号(double sharp X)。

simple meter 单拍子。一种其中所含拍子可以平分的节拍，与复拍子不同。

sinfonia 交响曲。交响曲的意大利语，指范围广大的器乐曲；因此有交响协奏曲(sinfonia concertant)，指有协奏成分的交响曲；小交响曲(sinfonietta)。

Singspiel 歌唱剧。18世纪德国带有对白的歌剧。

slur 连音符。在记谱法中，一组音符上方的一条曲线，用以表示这组音符在演奏(唱)中，要圆滑地连接。

sonata 奏鸣曲。有几个乐章的小合奏，带伴奏的器乐独奏曲或键盘乐器独奏曲；因此有“室内奏鸣曲”(sonata da camera)和“教堂奏鸣曲”(sonata da chiesa)，指17和18世纪有3至4个乐章的器乐作品；小奏鸣曲(sonatina)。

sonata form 奏鸣曲式。一种可追溯到古典时期的曲式，主要用于大型器乐作品的第一乐章(如交响乐、弦乐四重奏、奏鸣曲)。

sonata－rondo form 回旋奏鸣曲式。一种奏鸣曲式与回旋曲式相结合的曲式。

song cycle 声乐套曲。把一组歌曲按照其歌词、总的内容、叙述的故事或音乐的特点统一成一个整体。

soprano 女高音，高音乐器。(1)最高的女声声部。(2)用来指高音域的乐器，如高音萨克斯。

Sprechgesang 诵唱。德语，用于指一种介乎说话和唱歌之间的声乐风格，勋伯格大量地运用了这一方式；亦称Sprechstimme。

staccato 断音，连顿弓。断开的，而不是连奏(唱)的，由音符上的一个点或一个破折号表示。

staff 谱表。在几条线上或线间记写音乐；亦作stave。

stretto (1) 密接和应。赋格的主题中的交迭进入。(2)较快速度。指示表演者提高速度。(3)紧凑乐段。含有这类加速的乐段。

strophic 分节歌曲。歌曲术语，指用相同的音乐歌唱剧本的每个节(诗节)。

study 练习曲。常用于独奏乐器的乐曲，以期达到示范或提高演奏技巧等方面的目的；亦称etude。

Sturm und Drang 狂飙运动。德语，意为“暴风雨和紧迫”，用于指18世纪是文学艺术运动，其理想是表达情感和紧迫感。

subdominant 下属音。音阶的第4级即第4度音。

subject 主题。一部作品赖以建立的一个或一组主旋律；因此有主题组(subject group)一词。

suite 组曲。有几个乐章的器乐曲，通常采取一组舞曲，在17和18世纪经常采用这样的形式：阿勒芒德舞曲—库朗特舞曲—萨拉班德舞曲—任选的舞曲乐章—吉格舞曲。

suspension 延留。和弦装置的上和弦的一个音或多个音作为后一和弦发声的不协和音而保留，当延留音下行到新和弦解决那些延留音时有一个解决(Resolution)。

symphonic poem 交响诗。非音乐(文学性的、叙述性的等)思想内容的管弦乐队作品，即标题音乐。

Symphony 交响曲。一种篇幅长大的管弦乐队作品，通常有几个乐章(最常见的是3个或4个乐章)

Syncopation 切分法。对节拍内通常不强调的拍子予以强调。

synthesizer 音响合成器。产生和改变声音的电子设备。

tablature 符号记谱法。一种用符号来表示演奏者手指(例如在吉他上)的位置的记谱法系统，而不是要演奏的音。

tempo 速度。乐曲的速度。

tenor (1)男高音，正常男声的最高声部。(2)次中音乐器，指音域相当于男高音声部的乐器，例如次中音萨克斯管；因此有大提琴使用的次中音谱号。

tenuto 保持。指示演奏者保持音符全长度的术语。

ternary form 三段体，三部曲式。指有三个段落的曲式，第三段是第一段的反复，ABA。

texture 织体、写法。将作品的各个条线混成一体的方法。

thematic transformation 主题变形。19世纪在乐章中修饰主题的一种方法。

theme 主题。一部作品赖以建立的乐思，通常是一段可以辨认的旋律；因此有主题的(thematic)、主题与变奏(thematic and variations)两词。

thoroughbass 通奏低音。同continuo。

through－composed 通奏歌曲。指歌曲每一节歌词(即诗节)的音乐都不相同，相对于分节(Stropic)歌曲而言。

tie 延音连接线。在记谱法中，连接两个音高相同音符的弧线，表示它们应为不间断的一个音。

timbre 音色。同fone－color。

time signature 拍号。标于乐曲起始处谱表上的数字，用以指示拍子与单位。

toccata 托卡塔。一种形式自由的器乐曲，通常为键盘乐曲，常被用于展示演奏者的技巧。

tonality 调性。

tone (1) 乐音。有一定音高和时值的音。(2)大二度音程。音程等同于两个半音。(3)音色、音质。指乐音的音色

或音质。

tone-color 音色。特定乐器或人声、或两者结合所发出的音声。

tone-poem 交响诗。同Smphonic poem。

transition 连接部。一个次要乐段从一个重要乐段到另一个乐段的变换，例如奏鸣曲式中的连接部(Bridge)。

tonic 主音。

transpose 移调。在非原本音高位置上记谱或演奏；因此有移调乐器(transposing instrument)，按曲谱的固定音程演奏实音，如降B调单簧管。

treble (1) 最高声部，常为童声。(2)指音域与高音声部相似的乐器，如高音竖笛；因此有高音谱号(treble clef)，用于高音乐器和钢琴的右手部分。

tremolo 震音，震奏，碎弓。急速反复地演奏一个通常是单一的音，如在弦乐器上用颤弓演奏；亦称tremolando。

triad 三和弦。三个音"普通"和弦，由基音和上边的三度音和五度音构成。

trill 颤音。两个相邻音的急速交替进行，用作音乐的装饰音；亦称shake。

trio (1) 三重奏、三重唱，三重奏小组，三重唱小组。为三个表演者而写的作品，或演奏这样作品的乐组。(2)三声中部。小步舞曲、谐谑曲、进行曲等的中间一段。

trio sonata 三重奏奏鸣曲。巴罗克时期为两件独奏乐器和一个通奏低音所写的奏鸣曲。

triple meter 三拍子。每一小节中有三拍的节拍。

triplet 三连音。3个时值相等的音符连成一组占据通常应为2个时值相等的音符的时间。

tritone 三全音。包含3个全音的音程。

trope 附加段。引进或插入格里高利圣咏中的有歌词或无歌词的乐段。

troubadours 中世纪欧洲在封建宫廷表演宫廷爱情歌曲的法国诗人音乐家。

trouvères 游吟艺人。同troubadours。

tune 曲调。一种简单的、可吟唱的旋律。

tutti 全奏。意大利语，意为"全体表演者"，用于(如在协奏曲中)指定乐队而不是独奏者演奏的乐段。

twelve-tone 十二音。指一种作曲技法(序列主义Serialism)，其中半音音阶的十二个音都加以平等对待。

unison 齐奏。共同发出同一个音或同一个旋律；因此有齐唱(unison singing)。

upbeat 上拍。在主要拍子(下拍)之前的弱起拍子或无重音拍子，特别是小节线前的拍子，指挥用向上的动作来表示。

variation 变奏，变奏曲。一个特定主题或曲调不同的变化(加以发挥、加以装饰)的形式；因此有主题与变奏(theme and variation)。

verismo 真实主义。意大利语，意为"现实主义"，用于指19世纪一些以突出激烈的情感、地方色彩等为特征的歌剧。

verse (1) 诗节。歌曲中的一段歌词。(2)领唱圣诗。在盎格鲁教堂音乐中，该术语指用于独唱声部而不是合唱的乐段；因此有"领唱赞美歌"(verse anthem)。

vibrato 颤吟，揉弦。音在音高上或音量上的快速波动，用以增强声音的表现力和亮度，例如弦乐演奏者左手在弦上的"颤抖"。

virelai 维勒莱。一种中世纪的复调歌曲形式。

vivace 活泼的，有生气的。

vocalise 练声曲。无歌词的独唱声乐曲。

voice-leading 声部进行。在对位音乐中，支配各个声部的行进的规则。

waltz 圆舞曲。一种19世纪的三拍子舞蹈。

whole tone 全音。含有两个半音的音程；因此有全音音阶(whole tone scale)，指以六个全音组成的音阶。

word-painting 音画。声乐作品中对一个词或其内涵用音乐加以描绘。

译后记

近年来国内翻译出版了不少从国外引进的西方音乐史著作和音乐辞书，但像这样一部为音乐爱好者设计，旨在提高人们欣赏音乐的能力、增进人们对音乐的理解、系统而全面地阐述西方音乐发展演变过程的同类书却极为少见。

书名虽为“指南”，而实际上它以西方音乐史为主要内容。主体部分按照时间顺序分章论述各个时期的音乐，对各时期的历史文化和社会背景做了专门的介绍，可使读者对各个时期的音乐风格及其流变获得深入的理解；而每章中对重要作曲家作品的分析和欣赏提示，可以给读者以很大的启示。从这些方面来说，它又具有音乐工具书的功能。书中插图之珍贵与精美尤为同类书所罕见。

这部书篇幅浩大，又为出版时间所限，故特邀请音乐界的几位友人分别翻译了最后两章及附录部分，即第十章《现代音乐》（吕忻、陶倩合译），第十一章《通俗音乐的传统》（蒲实），附录部分《供进一步欣赏的曲目》与《供进一步阅读的书目》（蒲实）。衷心感激他们在百忙之中给予的帮助。

这里要对山东画报出版社的编辑同志们提出特别的感谢。他们对译稿提出的许多宝贵意见和认真负责的编校工作，保证了本书的出版质量。

限于译者的水平，译文中难免存在错误和不足，敬请方家与读者不吝指正。

孟宪福

2002年8月1日

于中国艺术研究院音乐研究所